

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

2010

Maria Logunova

Univerzita Karlova v Praze
Ústav slavistických a východoevropských studií

Bakalářská práce

Logunova Maria

Expresionismus v dramatu Ševci Stanisława Ignacyho Witkiewicze
Expressionism in Stanisław Ignacy Witkiewicz's play The Shoemakers

Praha 2010

vedoucí práce: Doc. PhDr. Petr Poslední, CSc.

Tímto bych chtěla poděkovat Doc. PhDr. Petru Poslednímu, CSc. za metodické vedení mé práce a také za veškerou pomoc a čas věnovaný mně při jejím zpracování

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 20. 07. 2010

Logunova Maria

Annotation

Aim of this bachelor thesis *Expressionism in Stanisław Ignacy Witkiewicz's Play The Shoemakers* is finding and defining elements of expressionism in the work of a significant Polish writer, theorist and painter Stanisław Ignacy Witkiewicz. For this goal, the author assesses his play 'The Shoemakers'. Firstly, for the aim to be achieved, development of expressionism in Europe, notably Poland, needed to be briefly described. Furthermore, Witkiewicz's relation to art was mentioned, and his theory of artistic creation, so called Theory of Pure Form, was examined. By interpretation of 'The Shoemakers', present expressionistic and formistic components were illustrated and further assessed.

Key words

Poland, Drama, Expressionism, Formism, Aesthetic crisis

Anotace

Cílem této bakalářské práce *Expresionismus v dramatu Ševci Stanisława Ignacyho Witkiewicze* je najít expresionistické prvky v dramatu Ševci polského spisovatele, teoretika a malíře Stanisława Ignacyho Witkiewicze. Za tímto účelem byl nastíněn vývoj expresionismu v Evropě a hlavně v Polsku. Také byl naznačen vztah Witkiewicze k umění a popsána jeho teorie pro uměleckou tvorbu, Teorie čisté formy. Expresionistické a formistické prostředky použité ve hře Ševci byly znázorněny při její interpretaci.

Klíčová slova

Polsko, Drama, Expresionismus, Formismus, Estetická krize

Úvod	7
I. Nástup expresionismu	8
I. 1. Expresionismus	8
I. 2. Dobový kontext.....	8
I. 3. Polská estetika na přelomu 19. a 20. století.....	9
I. 4. Několik slov o symbolismu	12
I. 5. Překonávání naturalismu.....	13
I. 6. Vztah k realismu	15
I. 7. Expresionismus – pokus o vymezení.....	16
I. 8. Kořeny expresionismu	18
I. 9. Možné interpretace pojmu	18
I. 10. Expresionismus v Polsku	22
II. Witkacy jako teoretik	25
II. 1. Formismus	25
II. 2. Forma v umění.....	26
II. 3. Čistá forma	27
II. 4. Čistá forma v divadle.....	29
II. 5. Expresionistické divadlo	30
II. 6. Divadlo v Polsku	31
II. 7. Witkiewicz jako filozof.....	32
III. Expresionismus Ševců	34
III. 1. Výchozí situace	34
III. 2. Postavy	40

III. 3. Kompozice	44
III. 4. Jazyk jako maska.....	48
III. 5. Hlediska.....	50
III. 6. Čistá Forma v Ševcích	51
III. 7. Groteskní divadlo	53
IV. Witkiewicz a jeho drama v kontextech.....	56
Seznam použité literatury:.....	59

Úvod

S Witkiewiczovou tvorbou jsem se seznámila díky jeho románu *Nienasylenie*.

Dříve jsem se setkala s postmodernistickou literaturou, kterou mi dílo Witkiewicze velice připomnělo. Když jsem se dověděla, že Witkiewicz žil a tvořil ještě před nástupem postmoderny, začala jsem se zajímat, kam se jeho díla v polské literatuře řadí.

Zjistila jsem, že nebyl představitelem ani vůdčí osobností žádného z literárních směrů. Začala jsem si klast otázku, jakým způsobem bych mohla Witkiewiczova díla uchopit. Jak je nahlížet. Nejlépe se pro vysvětlení jeho tvůrčích pohnutků hodí Witkiacyho vlastní teorie o čisté formě. Po bližším seznámení se s jeho díly, nejvíce z toho s dramaty, jsem zjistila, že se liší od prózy nejenom literárním žánrem. Kromě toho, že jsou dramata kratší, jsou také dynamičtější a méně přehledná. Příběhová linka je slabá, setkáme se s tříští dialogů. Jazyk je pestřejší a motivy se vzdalují realitě. Vyznění se blíží katastrofickému. Co mě zaujalo nejvíce, je velice silná vyjadřovací složka postav, jejich přehnané, groteskní repliky, místy těžko srozumitelné, až se zdají být zakódované. Schematický popis bizarního vzhledu postav mi připomněl hrdiny z němých expresionistických filmů 20. let. Toto byly důvody, proč jsem si pro uchopení Witkiewicze vybrala expresionismus.

V této práci se budu snažit vysvětlit pojem expresionismus. Mým cílem je také nastínit Witkiewiczovou teorii, týkající se umění, jelikož se při tvorbě snažil svými zásadami řídit. Dále bych chtěla najít prvky společné s expresionismem jak v této teorii, tak i ve Witkiewiczově hře *Ševci*, která podle mého názoru jich má ze všech autorových dramát nejvíce.

Expresionismus nebyl uměleckým hnutím v plné míře, jelikož nebyl vytvořen jednotný program. Proto při snaze o jeho definici jsem se mohla řídit jenom výpověďmi o něm z různých zdrojů. Stejně tak i Witkiewiczova tvorba nespadá do žádné kategorie a, jak i on sám uznával, neodpovídá ani jeho vlastním představám o dokonalém umění. Proto výsledek mé práce nemůže být zcela jednoznačný. Nicméně moje práce s dramatem *Ševci* mi pomohla přiblížit se Witkiewiczově tvorbě a lépe ji pochopit a ujasnit si její význam pro polskou literaturu.

I. Nástup expresionismu

Stanovila jsem si úkol najít prvky expresionismu v dílech Stanisława Ignacego Witkiewicze. Ráda bych podotkla, že toto zadání nikdy nebude možné dovést k úplnosti kvůli tomu, že expresionismus sám o sobě není pevně daný pojem. Existuje několik úhlů pohledů, podle kterých je možné ho definovat. I pokud bychom se ho snažili zachytit nahlížejíce na něj jen určitým zvoleným způsobem, nebudeme schopni určit pevně dané meze rozsahu tohoto pojmu. Pokusím se popsat možné způsoby chápání expresionismu, se kterými jsem se setkala v literatuře.

I. 1. Expresionismus

Jedná se o umělecký směr, který své největší uplatnění našel v malířství a dále se rozšířil do literárního a divadelního umění. Název se odvozuje od latinského slova *expresio*, výraz. Někdy určitý soubor uměleckého cítění a přesvědčení byl pojmenováván expresionismem, tyto samé prvky mohly nést jiný název v závislosti na místě jejich užívání kvůli tomu, že tyto vlastnosti expresionismu měl společné s jinými směry, překrýval se s nimi (kubismus, futurismus) anebo byl považován za jím nadřazený nebo podřazený jev. Expresionismus byl jedním z nejmladších směrů 20. století a zformoval se jako reakce na soubor událostí přelomu epoch, nejčastěji považovaný za krizi hodnot, společenský, morální úpadek. Můžeme v této souvislosti citovat Stanisława Brzozowského, polského spisovatele a literárního a divadelního kritika: „... w drugiej połowie XIX stulecia w życiu kulturalnym Europy zaszedł fakt słabo jeszcze dostrzegany; pod hałaśliwym chaosem faktów bardziej powierzchownych, zarysował się kryzys, jakiego ludzkość dotychczas nie przeżyła: rozkład wszelkich światopoglądów, wszelkich wartości bezwzględnych”¹.

I. 2. Dobový kontext

Expresionismus reagoval na vývoj společenské, kulturní a náboženské situace. V tomto kontextu se často cituje Hamletův výrok: „Doba se vymkla z kloubů”, nebo Einsteinův: „Zemská osa se vymkla z ložisek”. Docházelo k revoluci v kultuře, kterou trefně okomentoval například impresáři Ruského Baletu Sergej Ďagilev: „Jsme svědky vrcholné chvíle dějinného hodnocení ve jménu nové a neznámé kultury, kterou vytvoříme a která nás smete. A proto beze strachu a pochybností připíjím rozvalinám nádherných paláců i novým příkázáním nové estetiky. Jediné přání, které já, nenapravitelný požitkář, mohu vyslovit, je,

¹ Brzozowski, Stanisław: *Eseje i studia o literaturze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo Wrocław, 1990; s 70.

aby nastávající zápas nezničil příjemné stránky života a aby smrt byla tak krásná a světlá jako zmrtvýchvstání“².

I. 3. Polská estetika na přelomu 19. a 20. století

Změny v polské estetice se velice dobře mohou popsat díky porovnání uměleckého vnímání Witkiewicze–otce a Witkiewicze–syna. Stanisław Ignacy Witkiewicz byl synem jednoho z nejvlivnějších malířů, teoretiků a spisovatelů období rozkvetu Mladého Polska, o kterém se zmíním ještě níže, přitom stál na rozhraní dvou epoch a dvou estetických období a možná právě toto mu pomohlo zůstat individualistou, i když víme, že v tomto směru šel ve stopách svého otce, který mu nutnost výjimečnosti a nezávislosti vštěpoval od mala. Rozhodl se syna vzdělávat osobně a najímal pro něj pedagogy. Kvůli vzdělání také došlo k jednomu ze sporů mezi otcem a synem, když se Witkacy rozhodl nastoupit na Výtvarnou Akademii v Krakově. Od toho, v jaké době a v jakém prostředí vyrůstal, se odvíjí názory a nutnost konfrontace Witkacyho na jednu stranu po boku „mladopoláků“ s polským romantickým dědictvím v literatuře a na druhou stranu po boku formistů s Mladým Polskem. Občas se dokonce zdá, že se vrací do pozitivistického období nebo do romantismu.

Podívejme se, k jakým změnám v umění docházelo a co vyvolávalo nejvíce protestů. Jak píše Kazimierz Wyka, mladopolské hnutí³ nejlépe definujeme tak, že ho vymezíme oproti existujícím kulturním a literárním tradicím období, ve kterém vznikalo. Vyhraňovali se převážně vůči pozitivismu⁴, jakožto směru, který staví aristokracii do výjimečného statusu nositelů hodnot. Tyto hodnoty měli pomocí organické práce u základů⁵ předat méně vzdělaným masám. K protipozitivistickému obratu (nyní mám na mysli širší, celoevropské pojetí pozitivismu) přispěl například i Henry Bergson. Teorie pravděpodobnosti upozornila na to, že víra, která se vkládala v exaktní vědy je v mnohem neopodstatněná. Bergson konstatoval, že skutečnost, řízená dynamickou silou élan vital⁶, se nedá prozkoumat vědeckými kategoriemi a přiznal tuto funkci umění. Takto vysvětluje vývoj teorie literatury na přelomu 19. a 20. století Zofia Mitoseková. Dále se zmiňuje o knize polského literárního

² Buckle, Richard, Diaghilev, New York 1979 in: Johnson, Paul: *Dějiny 20. století*, Rozmluvy, Praha 1991, s. 87.

³ Pro upřesnění pojmu viz Wyka, Kazimierz: *Młoda Polska*, WN, Kraków 1977

⁴ Pro upřesnění pojmu viz Štěpán, Ludvík: *Slovník polských spisovatelů*, Nakladatelství Libri, Praha 2000, s.35-39.

⁵ Pro vysvětlení cituji Ludvíka, Š. (citované dílo, s. 35-36) : "...nastoupila pozitivní činnost – organická práce s cílem vštípit národu zásady utilitarismu, dosáhnout modernizace hospodářství a snažit se o prosperitu) a práce u základů, tedy povinnost všech vzdělanců povznést národ (odstranit zaostalost vesnice, zlepšit zdravotní stav lidí, pomocí rodicím se městskému proletariátu, snažit se o emancipaci žen a asimilaci Židů so polské společnosti)."

⁶ Také "vitální síla", zde čerpám z knihy Mitosekové Zofii *Teorie literatury* (HOST, Brno 2010, s. 131).

teoretika Zygmunta Łempického *Renesance, osvícenství, romantismus*⁷, ve které se snaží dokázat, že „chceme-li zachytit historický předmět v jeho neopakovatelnosti, musíme dokázat jeho přítomnost v dané dějinné situaci“⁸. Dále píše, že poznání v humanitních vědách se uskutečňuje začleněním faktů do jednorázových, neopakovatelných dějinných celků: nejde o stanovení zákonitostí, ale o typologii těchto struktur. Toto téma rozebíral Stanisław Brzozowski v *Legendě Mladého Polska*, ve které popisuje krizi romantismu. Spočívá dle Brzozowského v nesouladu reálné příslušnosti nově vznikajících faktů do současné doby a vytrvalou snahou jejich mylného zařazování do uplynulé dějinné situace.

Michał Paweł Markowski v tomto díle postřehl snahy Brzozowského postavit do opozice pojmy moderní vůle a romantické vznětlivosti a také moderní aktivitu a romantickou pasivitu, která spočívá ve snění. To znamená, že pro romantiky je svět jenom jakousi reflexí, která je jim zpřístupněna skrze dojem, podnět, vzrušení. Oproti tomu moderní člověk toužil být pánem světa a vytvářet skutečnost. Markowski tvrdí, cituje při tom Brzozowského, že „kultura nowoczesna to efekt zwyczajstwa woli nad niespójną naturą zarówno w nas, jak i poza nami“⁹. Tato aktivní role, připisovaná modernímu člověku mění filozofii bytí na filozofii stávání se. Proto neexistuje uzavřený utvořený svět. Je jenom život, který se hledá a tvoří. Žádná jednotka v něm není předmětem, je aktivním podmětem, jehož klíčovými vlastnostmi je nedokončenost, nezralost. Tyto tendence můžeme sledovat i u Witkiewicze. Kromě toho, že běžně narážíme na nezralé jedince téměř ve všech jeho dramatech, také romány *Nienasycenie* nebo *622 upadków Bunga* pojednávají o vývoji a zranění hlavního hrdiny. Na druhou stranu jisté romantické ohlasy v jeho tvorbě, poukazují právě na výše mnou zmíněnou nezařaditelnost Witkacyho, který byl v tomto smyslu z části autorem romantickým, z části moderním. K romantickým¹⁰ můžeme řadit Witkiewiczem používané expresionistické, dekadentní¹¹ či katastrofické prvky¹², které signalizují buďto protest proti stavu společnosti (něčemu konkrétnímu a zformovanému), nebo pesimismus, odsouzení k malosti a slabosti, strach před smrtí, nebo také existenciální predestinací k věčné prázdnotě anebo taktéž strach z nutné katastrofy (katastrofismus).

⁷ Łempicki, Zygmunt: *"Renesans, oświecenie, romantyzm"*, Lwów 1923 in Wybór pism 1, ed H. Markiewicz, Warszawa 1966, in Mitoseková Zofia: *Teorie literatury*, HOST, Brno 2010, s. 134.

⁸ Tamtéž, s. 27.

⁹ Markowski, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac naukowych UNIVERSITAS*, Kraków 2007.

¹⁰ Pro upřesnění pojmu viz Štěpán Vlašín, c. d. s. 32-35, dále: Gebhardt Volker: *Malířství*, Computer Press, Brno 2004, s. 127.

¹¹ Vlašín, Štěpán: *Slovník literárních směrů a skupin*, Orbis, Praha 1976, s. 49-52, heslo: Dekadence.

¹² Pro upřesnění pojmu viz Balajka, Bohuš: *Přehledné dějiny literatury 1*, Státní pedagogické nakladatelství Praha 1970, s. 397.

Zajímavou úvahu na toto téma můžeme najít v článku Małgorzaty Szpakowské, která vyšla v časopise *Dialog*¹³. Ve článku tvrdí, že Witkacyho pohledy můžeme nahlížet jako pozitivistické. Tento závěr bazíruje hlavně na názorech Witkacyho, které vyjádřil v *Niemitych duszích*, kde převážně kritizuje polskou společnost a její historický vývoj. Szpakowska nachází celkem tři společné znaky v pozitivistických a spisovatelových názorech: jde o jeho naturalisticko-deterministické pojetí dějin, což se projevuje ve skepsi Witkiewicze vůči vlivu lidské činnosti na historický vývoj a z toho plynoucí neschopnost dosažení naplnění a štěstí. Jako druhý argument uvádí u Witkacyho identické vnímání polských dějin s Krakowskou Szkołą Historiczną. To znamená, že Witkacy je zklamán ze šlechtické demokracie a považuje ji za jednu z hlavních příčin, které vedly Polsko do úpadku. Třetím společným znakem s pozitivistickým myšlením je dle Szpakovské dualismus vnitřního a vnějšího vnímání světa u Witkacyho, který ztotožňuje s rozdělením smyslu popisu historie a zároveň jeho nedostatku při jejím hodnocení.

Vraťme se ještě jednou k neshodám otce a syna Witkiewiczů, na kterých bychom mohli pozorovat hlavní rozchod Witkacyho s Mladým Polskem. Jak už jsem se zmínila výše, za zásadní dílo, které pojednává o tomto tématu, se považuje *Legenda Mladého Polska* Stanisława Brzozowského. Psal o tom například i Andrzej Mencwel v článku *Białe ściany polskiego domu*, kde se soustředí na motiv rodiny. Tvrdí, že pokud se mění kulturní hodnoty ve společnosti, zcela jistě mají vliv na všechny oblasti lidského života. Potom význam rodiny, jakožto prostředí, které člověka formuje, je považován za klíčový. V článku Mencwel uvádí úryvky z knihy, ve kterých Brzozowski popisuje zdánlivě idylický obraz rodiny, ve kterém se její členové na sebe obrací ve zdrobnělinách a nezvyšují hlas, avšak za jejich chováním se kryje faleš. Podstata tohoto soužití spočívala ve vzájemném "zahryzávání se", což mělo vliv nejen na nejbližší rodinné příslušníky, ale také na služebnictvo. Cituje i jiné Brzozowského dílo, *Plomienie*, ve které se také věnuje krizce polské společnosti: "Wierzyli, że bronią oni tych jakichś zasad, dochowują im wiary. Nie wątpili o wyższości swojej i swojego środowiska, zdawało im się, że panują nad życiem, że mają prawo wzruszać ramionami nad wszystkim i lekceważyć wszystko"¹⁴. Původ takového chování Brzozowski vidí ve zkorumpovaných šlechtických hodnotách, které už nemohou být přirozeně dodržovány, které však šlechta nechtěla pustit ze svého křečovitého sevření. Společnost se vyvíjí a zastaralé vzorce chování (můžeme tu použít i kulturní vzorce) při dosazení do nových společenských

¹³ Szpakowska, Małgorzata: Witkiewiczowska teoria kultury in *Dialog*, październik 1968, č. 10.

¹⁴ Brzozowski, Stanisław: *Plomienie*, Kraków 1956, s. 79 v: Mencwel, Andrzej: *Białe ściany polskiego domu*. "Twórczość" 1974, nr 2, s. 66.

poměrů působí škodlivě, nejen že společnosti (kultuře, literatuře) brání ve vývinu, naopak ji zdržují a posouvají zpět.

I. 4. Několik slov o symbolismu

Kromě těchto změn uvnitř samotného Polska i vnější faktory ovlivňovaly jeho kulturní, estetický a i literární život. Myslím tím změny ve vědě, filozofii a politice. Začalo se pátrat po kořenech lidstva, po něčem čistém a původním, neporušeném civilizací. V Polsku můžeme mluvit o "lidomanii"¹⁵. Ve 20. století nastupuje takzvaný univerzální synkretismus¹⁶, smíšení prvků různých stylů, kulturních kruhů a estetických podstat. Automaticky to znamená pronikání vlivů primitivního umění z exotických krajín do evropského prostředí. V souvislosti s těmito tendencemi rozvíjel své učení i K. G. Jung¹⁷. Předpokládal, že duchovní podstatu člověka tvoří archetyp, který se přenáší z generace na generaci z dávných časů a u každého člověka nachází konkrétní náplň. Jak se dočteme u Artura Hutnikiewicze v jeho práci *Od czystej formy do literatury faktu*¹⁸, díky synkretismu se změnilo i vnímání krásy, cenila se rozmanitost stylů. Ne příjemnost, nýbrž inovace, vyvolávající šok a napětí, byla považovaná za hodnotnou. Pocit nejistoty, nejednoznačnosti vyvolaly dvojakost lidského vnímání: realita a iracionalita, logika a fantasknost znamenaly neschopnost dosažení celkové jednotnosti života. Nejlepšími prostředky pro jeho vnímání se staly symboly. Životní absurdita byla nejlépe vyjádřitelná skrze sen.

Tyto myšlenky pronikaly do umění pomocí uměleckého směru, symbolismu, který můžeme považovat za mezník 19. a 20. století. Symbolismus odpovídal snahám dostat se k podstatě skutečnosti pomocí smyslů a dosáhnout tajemství, skrytého uvnitř věcí. Symbolismus se stal podkladem a odrazovou plošinou pro všechny moderní umělecké směry počátku 20. století. Najdeme ho také v Ševcích Witkiewicze. Množství „-ismů“, které neshledává již možným realistické zobrazení skutečnosti, příliš prchavé pro dynamický svět velkých zvratů a proměn, vystupuje proti zavedeným pojmům a postupům. Takto se rodí nová doba, kterou nazýváme moderní¹⁹, jak to vysvětluje Michał Paweł Markowski v knize *Polska literatura nowoczesna*.

Jedním z prvních představitelů nové estetiky, hlavně v malířství, byl Vasilij Kandinskij, o kterém se budu zmiňovat ve spojitosti s formisty, ke kterým po krátkou dobu patřil

¹⁵ Pro upřesnění pojmu viz Wyka, Kazimierz: *Młoda Polska*, WN, Kraków 1977, s. 22-23.

¹⁶ Hutnikiewicz, Artur: *Od czystej formy do literatury faktu*, PWN, Poznań 1967, s. 40-41.

¹⁷ Vlašín, Štěpán: *Slovník literárních směrů a skupin*, Orbis, Praha 1976, s. 300-301, heslo Symbolismus.

¹⁸ Hutnikiewicz, Artur: *Od czystej formy do literatury faktu*, PWN, Poznań 1967, s. 62-63.

¹⁹ Markowski, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, s. 17.

Witkiewicz, a s jeho teorií Čisté Formy. Kandinskij se k estetickým přeměnám vyjádřil následujícím způsobem:

„Každé umělecké dílo je dítětem své doby a velmi často matkou našich citů. Z každé kulturní epochy se tak rodí umění, jež je vlastní a které by nešlo opakovat. Pokoušet se o oživení starých uměleckých zásad může nanejvýš vést k tvorbě mrtvě narozených děl“²⁰.

To, jaký vliv měly změny přelomu století na umění, popisuje i sám Stanisław Ignacy Witkiewicz, jelikož mu na společnosti a na vývoji Polska záleželo, což je zřetelné - podle výše zmíněných závěrů Małgorzaty Szpakowské – zejména ve formulaci: □Żyjemy bowiem w epoce straszliwej, jakiej nie znała dotąd historia ludzkości, a tak zamaskowanej pewnymi ideami, że człowiek dzisiejszy nie zna siebie, w kłamstwie się rodzi, żyje i umiera i nie zna głębi swojego upadku. Jedyłą szparą, przez którą można podglądać okropny, bolesny, wariacki kurcz pod doskonałą maską uspołecznienia, jest dzisiejsza sztuka; bo filozofia w postaci empiriokrytyków i pragmatystów tak się zakłamała, że odnalezienie w niej prawdy jest prawie niemożliwością. W formach sztuki naszej epoki jest prawda potworności naszego istnienia, i jest w nich ostatnie, ginące piękno, którego prawdopodobnie nic już powrócić nie zdoła. Tego nie rozumieją jednak <<znawcy sztuki>>“²¹.

Na tomto citátu můžeme zřetelně pozorovat Witkiewiczovu katastrofickou vizi, jeho vidění společnosti v beznadějném stavu úpadku, což dle níže uvedených definicí a úvah můžeme zcela jistě považovat za expresionistické.

I. 5. Překonávání naturalismu

Expresionismus je určitý nový způsob vnímání světa. Svět se měnil, mimo výše zmíněného, také v důsledku revoluce v Rusku. Specifický vliv měly tyto změny na polskou kulturu. Naturalistický a realistický směr Mladého Polska se začaly postupně odsouvat do pozadí, nastupovala avantgarda, která znamenala individualizaci umění.

Mladé Polsko bylo kritické vůči romantickým pozůstatkům v polském vědomí, také kritizovala pozitivistické názory svých uměleckých předchůdců. V obou případech se snažila o demytizaci postavení polského šlechtice a jemu podřízené kultury v Polsku, což jsme si ukázali na příkladu Brzozowského *Legendy o Mladém Polsku*. Abychom pochopili lépe Witkiewiczovy argumenty pro nové umění, podíváme se blíže na výše zmíněné pojmy. Jedním z představitelů naturalismu, jak píše Stefan Morawski ve své práci *Główne nurty*

²⁰ Kandinskij, Vasilij: *О духовном в искусстве. Из архива русского авангарда. Ленинград 1989*, s. 7.

²¹ Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919 s. 36.

estetyki XX wieku²², byl George Santayana. Ten dle Morawského považoval krásu za hodnotu, která je přirozeně spojena s životním během, a slouží za cíl, ke kterému směřuje člověk v hektickém světě, je jeho jedinou radostí. Krása stírá hranici mezi rozumem a světovou materií. K zrození naturalismu dochází v důsledku uvědomění si nedostatečné role vědy, která není schopná vysvětlit všechny životní procesy. Santayana vidí rozum ukrytý mimo iracionální existenci a pomocí znaků a symbolů se projevující jako myšlení. Tyto znaky mají zachytit podstatu věcí. Dle něj naturalismus má funkci, která přiřazuje estetickým impulsům rekompensační účinek. Představivost vytváří substituty štěstí, díky kterým je člověku dáno smířlivě souznít se svým okolím. Krása se podle Santanyi naplňuje jako jednota v mnohosti, jejím jediným úkolem je uklidňovat mysl.

Už teď je nám jasné, že naturalismus je ve své podstatě opačným pólem k romantismu spočívajícím v protestu jedince proti společnosti, která v něm vypěstovala jakési ideály a následně se sama s nimi rozešla, jak to popsal Brzozowski v *Legendě Mladého Polska*. A právě k tomuto naturalistickému směru se řadí i otec Stanisław Witkiewicz²³, a v tomto se rozešel se svým synem, který si zvolil romantičtější cestu (vezměme v úvahu, že se často provádí paralela expresionismu s romantismem, v obou směrech dochází k ostré kritice společnosti, jak už jsem se zmiňovala). Tyto neshody můžeme sledovat v dopisech otce, které zůstaly zachovány. „Antagonizm między mną a tobą, zdaje się, będzie trwał zawsze, bo polega na zupełnie innej podstawowej organizacji, mianowicie na pojęciach współ-czucia, współ-życia i innych rzeczy zaczynających się od współ... Moja nieautentyczność dla ciebie wynika z głębokiego niegodzenia się twego na mnie, stąd też wynika, że współczuć mnie i współżyć ze mną nie możesz...”²⁴.

Z biografie Witkacyho, kterou sepsal Daniel C. Gerould²⁵ víme, že otec, měl velikou radost, když postřehl u svého ještě poměrně dost mladého syna zájem o okolní svět a současné dění. I později, roku 1905, dva roky po tom, co Witkacy odmaturoval a právě se rozhodoval, jakou životní a hlavně uměleckou cestu si zvolit, mu doporučil, aby sledoval současné události. Chtěl z něho mít sociálně angažovaného umělce, umělce, který by vytvářel svět a hlavně Polsko. Tehdy se Witkiewicz, jak se můžeme dočíst u Geroulda, spíše inspiroval Przybyszewskim a ve svých názorech se přikláněl k čistému umění ze dvou hlavních linií tvorby Mladého Polska.

²²Morawski, Stefan: Głównie nurty estetyki XX wieku, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992, s. 26.

²³Wyka, Kazimierz: c.d. s. 9.

²⁴Micińska, Anna: *Na marginesie "Narkotyków" i "Niemytych dusz" St. I. Witkiewicza*; in *Twórczość* listopad 1974, č. II; s. 32.

²⁵Gerould, Daniel C.: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 17-70.

Mezi tyto proudy patřila takzvaná modernistická vzpoura a proud kritického realismu. Kazimierz Wyka ve své práci *Młoda Polska* upozorňuje na přelomová léta 1900 až 1905, kdy došlo k přiblížení si obou směrů díky tomu, že většina dříve se formujících nových programů dokončila svůj vývoj. Do těchto moderních směrů vykračujících mimo staré normy, patřila například dekadence anebo symbolismus, směry, kterým se přikláněl Stanisław Przybyszewski. Uznával jedině umění, jehož cílem bylo umění samotné, a jehož snahou je předvedení nahé duše²⁶. Vzhledem k šíření revolučních socialistických nálad, se objevila potřeba přehodnocení společenských poměrů. Bylo možné zaregistrovat kritiku vůči měšťanstvu, také vznikl nový proud tak zvané "lidomanie", ke kterému patřil Stanisław Witkiewicz (otec). Projevovala se ve velkém zájmu o prostý lid a o jejich folklór. Tento zájem lze vysvětlit tím, že se ve snaze obnovit umění a sáhnout k jeho kořenům snažili vzdálit jeho umělým civilizačním konstrukcím. Odtud pramení obdiv Witkiewicze-otce k horalům, zakopanskému zdobnému stylu, kdy i ten nejjednodušší předmět tamní obyvatelé dokázali přetvořit na umělecké dílo.

I. 6. Vzťah k realismu

Směr kritického realismu se mohl rozvíjet jen omezeně, poněvadž předpokládal realistické sledování a hodnocení života, avšak v Polsku existovalo jen málo umělců, kteří se mohli ponořit do revolučních událostí té doby. Tento proud se ukotvil spíše ve více stabilních a zformovaných částech Polska, jako Kongresové Království, nebo Krakov, kde se ustálená situace popsat dala.

Ovšem počínaje rokem 1900 se začíná mluvit o dvaceti letech krize v estetice a v umění. Je nutné správně rozumět pojmu krize, který znamená stav, ve kterém nejde nadále setrvat, a v estetice předpokládá nemožnost řídit se soudobými termíny a pohledy na umění. Krize znamená také přechod od jedné fáze ve vývinu umění do fáze následující a je to také jakási hranice, po překročení které se nebudeme moci vrátit zpět, do fáze předchozí. Podle definice, kterou uvádí ve své *Polské Literatuře Nowoczesné* Michał Paweł Markowski, je krize narušením statusu quo, stavu, který byl uznán za závazný. Dále cituje výrok Stanisawa Brzozowského, ve kterém poukazuje na ztrátu schopnosti měšťanské kultury vytvářet formy zakotvené v životě. Na místo této kultury přichází nová, tvořená jinou třídou, proletariátem. Na další z důvodů pro zánik staré kultury a s tím spojeného přesunutí umění Mladého Polska na druhý plán Markowski poukazuje pomocí citátu Karola Irzykowského, který vyčítá mladopolskému hnutí přejímání jeho hodnot a forem ze západních kultur. Tvrdí, že Mladé

²⁶ Pro vysvětlení pojmu viz Štěpán, Ludvík: c. d. s. 403, heslo: Przybyszewski, Stanisław.

Polsko bylo předem odsouzeno k zániku, protože nebylo pro Poláky srozumitelné. Všechno, co stvořili, bylo vypůjčené.

I. 7. Expresionismus – pokus o vymezení

Počátky expresionismu můžeme zařadit do první čtvrtiny 20. století. Ve Slovníku literárních pojmů, sestaveném Štěpánem Vlašínem a kolektivem, je uvedeno, že se rozvíjel mezi umělci narozenými v rozmezí let 1875-1895. Svého rozkvětu dosáhl v letech 1910-1925. Pojem má původ v latinském *expressio*, výraz, bez kterého by umění neexistovalo, takže můžeme říci, že hlavní prostředek expresionismu byl v umění vždy přítomen. Na počátku 20. stol. vznikl směr, byl pojmenován a dostal se do středu pozornosti. Bývá popisován jako vědomá snaha o mnohonásobné umocnění síly prožitku. Naše existence a jakékoliv její projevy jsou v expresionismu vnímány maximalisticky, způsoby našeho vyjadřování by měly být vystupňované a kontrastní, reakce spontánní, živelné, zveličené. Už při tomto popisu můžeme pozorovat jistou návaznost na baroko (pro které je charakterní: kontrast stínu a světla ve výtvarném umění, dramatické scény, křečovitě pózy postav ztvárněných sochaři, dynamičnost, protiklady). Často se jistá paralela uvádí i v souvislosti s romantismem, antickou poezií. Výše popsaná citovost a intuitismus by měly člověka uvolnit od materiální skutečnosti. Proto expresionismus zaujímá postavení v konfrontaci s realismem, naturalismem a naopak navazuje na idealismus (pronikání od jevů k podstatě, ve filozofii k tomuto směru můžeme zařadit Edmunda Husserla, Martina Heideggera) a protiracionalismus²⁷.

Podívejme se podrobněji, co ovlivnilo expresionistické tvůrce, abychom znázornili jak jeho společenský vliv, tak i místo expresionismu v těch neuměleckých rovinách. Artur Hutnikiewicz, historik polské literatury, se při přitom krátce zmiňuje o Rousseauových pohledech na člověka jako přirozenou bytost, Herderové víře v dobrou podstatu člověka a v protikladu k tomu o Nietzscheově démoničnosti a extatičnosti, zároveň aktivitu a demaskování podotýká. Přítomnost těchto rozporuplných složek v lidské osobnosti byla vysvětlována pomocí dualismu hmoty a duše, které spolu zápasí jako dobro a zlo. V období, kdy celá společnost a souběžně s ní i jedinec procházeli rozpadem, přáním expresionistů bylo, aby jejich směr zaujal postavení nového životního pocitu, pocitu metafyzického vnímání člověka²⁸.

U Erazma Kužmy, polského literárního kritika, se dočteme, že v celosvětové, hospodářské krizi a krizi hodnot počátku 20. století umělci pociťovali nutnost společenské angažovanosti,

²⁷ Vlašín, Štěpán: *Slovník literárních směrů a skupin*, Orbis, Praha 1976, s. 62-65, heslo Expresionismus.

²⁸ Hutnikiewicz, Artur: *Od czystej formy do literatury faktu*, PWN, Poznań 1967, s. 78

věřili v možnost dosažení štěstí a to pomocí pokroku, kterého však chtěl dosáhnout s lehkostí a bezstarostností, jakoby přirozenou cestou. Hledali východisko v návratu ke kořenům prvotních kultur. Odtud pochází nezvyklost, fantasknost, mystika motivů, spiritualita a excentričnost. Je nutné tu připomenout, že i Witkacy se vydal po této cestě, i když možná ne zcela účelně. Jeho přítel, významný polský antropolog, sociolog a etnograf Bronisław Malinowski, pozval Witkacyho do Austrálie, aby mu pomáhal při výzkumu jako fotograf, ale jeho hlavní intencí bylo zachránit Witkacyho před depresí po sebevraždě jeho snoubenky. V zálibě v exotice má původ expresionistický cíl, kterým se stal kosmický zážitek, spočívající v bratrském vnímání všech bytostí a vztahování jejich existence k nekonečnosti, jak to uvádí Vlašín. Umění má směřovat k metafyzickému prožitku. Musí zkoumat svět nanovo, a to do hloubky a znovu a neustále ho utvářet, nikoliv povrchně sledovat jen část vjemů, které se mu naskytnou. Skutečnost se jeví jako veličina, kterou je třeba opanovat, nějakým způsobem uchopit a prožívat zevnitř (na rozdíl od impresionismu²⁹), přitom by se každý její okamžik měl vnímat se značnou dávkou vzrušení a napětí, odmítá se klasický stav klidu. „Svět je výrazem člověka.“ Jejich snahou bylo zobrazit život jedince v industriální společnosti³⁰.

Kuźma uvádí velmi trefný citát Juliana Przyboše, polského reformního básníka, esejisty a překladatele, kterého můžeme řadit do polské avantgardy, ve kterém se Przyboś vyslovuje k expresionismu jako k umění projevu vnitřních hnacích sil. „Pomocí nich musí proniknout vnějškovostí ke konstruktivní praformě věcí.“ Kuźma to osvětluje tak, že pomocí hledání smyslu, podstaty předmětu se expresionisté snažili o nezkreslené, co nejvěrnější zrcadlení světa, které se mělo odehrávat ve vnitru člověka, umělce. Jednotlivé odzrcadlené jevy potom měl postupně skládat do většího celku a tím vytvářet obraz světa. Tento nový obraz musel nutně vzniknout v modifikované podobě vůči takovému, jaký jsme zvyklí vnímat. Hlavní problém v době krize expresionisté viděli hlavně v již existujícím obraze reality. Jejich cílem bylo znovu přezkoumat její nejhlubší hnutí a znovu zahájit proces „zrcadlení“.

Tato snaha, zdá se, odpovídala nejvíce i Witkiewiczovým životním postojům, což budeme mít možnost sledovat později. Díky inventuře existence světa expresionisté doufali nalézt ideu, která by pomohla přeměnit současný pořádek světa a špatnost lidské povahy. Avšak Przyboś, jakožto příslušník novějších než expresionismus, futuristických a

²⁹ Na druhou stranu Jerzy Hulewicz viděl v této opozici věc perspektivy vnímání, expresi považoval za ahistorický pojem, tvrdil, že musí být přítomen v každém dobrém díle a tím pádem každé dobré impresionistické dílo musí být zároveň dílem expresionistickým (Hutnikiewicz, Artur: *Od czystej formy do literatury faktu*, PWN, Poznań 1967, s. 49).

³⁰ Kuźma, Erazm: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Tom XLIV, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1976, s. 32.

konstruktivistických tendencí se k této trochu utopické vizi staví skepticky: „Założenie ekspresjonistów było fałszywe. Rezygnacja ze świata rzeczy oznaczała klęskę twórczości; abstrakcja ekspresjonizmu okazała się mgławicą, kryjącą za sobą, zamiast nieba, próżnię wyczerpania duchowego. Tylko poprzez ziemię i na ziemi można osiągnąć niebo poezji. Aby rządzić rzeczami, trzeba je tworzyć“³¹.

I. 8. Kořeny expresionismu

Podle Kužmové publikace je expresionismus považován za původně německé hnutí. Prvním, kdo tento směr pojmenoval, byl však údajně Francouz Julien - Auguste Hervé, který v roce 1901 uspořádal výstavu v pařížském Salonu nezávislých a cyklus svých osmi obrazů pojmenoval právě "Expressionisme". Velký vliv na vznik expresionismu v Německu měli francouzští fauvisté ³² (jako například H. Matisse). Důležitá byla výstava francouzského výtvarného umění roku 1911 v Drážďanech, po které pojem expresionismus utvrdil svou pozici. První pokusy o formulování směru se odehrávaly v seskupení kolem mnichovského časopisu „Die Erde“. Němečtí expresionisté byli politicky angažovanější, než francouzští fauvisté. Ovšem teprve časopis „Die Brücke“, vydávaný skupinou umělců v Mnichově, v důsledku zaměření na moderní umění v podstatě vytvořili expresionismus. Jejich mottem byla „výstavba mostu“ mezi starým uměním a avantgardou³³. Ve vlašínově Slovníku se dočteme, že asi nejvlivnějším časopisem byl berlínský „Der Sturm“, také díky opublikované v něm roku 1911 studii o malířství Cezanneho, van Gogha a Matisse váženým historikem umění Wilhelmem Worringerem. Dalšími malíři, hlásícími se k expresionismu a spjatými s německým prostředím byli Oskar Kokoschka, Norweg Edward Munch, Ferdinand Hodler a dále dva Rusové Vasilij Kandinskij a sochař Alexander Archipenko. V hudbě sem můžeme řadit skladatele Gustava Mahlera, Richarda Straussa a experimentátory Schönberga, Berga a Weberna.³⁴

I. 9. Možné interpretace pojmu

Při snaze vysvětlit pojem expresionismus můžeme sledovat v letech 1915-1918 dvě tendence, jak uvádí Kužma. První spočívala v ustavičném rozšiřování existujících hranic pojmu, druhá stírala a zjemňovala ostré hrany mezi expresionismem a impresionismem. V duchu první linie napsal svou knihu *Expresionismus* Herman Bahr, významný rakouský

³¹ Przyboś, Julian: *Człowiek w rzeczach*, (w:) Linia i gwar. Szkice, t. 1, Kraków 1959, s. 15 in Kužma, E.; c.d, s. 57.

³² Znamená divoši, malířský styl plný expresivity, přímo zprostředkovávající pocity malíře před námětem za intenzivního použití čistých barev, Volker Gebhardt, c. d. s. 167.

³³ Tamtéž, s. 14.

³⁴ Vlašín, Štěpán; *tamtéž*.

spisovatel a kritik přelomu staletí, kde tento pojem ztotožňuje s veškerým moderním uměním a považuje ho nejen za umělecký styl, ale i styl života, filozofii, za náboženství. Kuźma vybral tento Bahrův citát: „Człowiek wola o dusze, cała epoka jest jednym krzykiem w zagrożeniu. Także sztuka krzyczy razem z nią – w głęboka ciemność, krzyczy pomocy, krzyczy o ducha: to właśnie jest expresjonizm“³⁵

Kuźma se také zmiňuje o Yvanu Gollovi, alsaském básníkovi, původně nadšenci pro německou linii proudu, který v důsledku svého znechucení ke všemu, co je německé, v *Die drei guten Geister Frankreichs* píše: „Ekspresjonizm – to nazwa dla jakiegoś niepewnego pojęcia, to ciągle nie objaśniona formuła, dla której nie znalazł się jeszcze przywódca, która ciągle jeszcze poszukuje zewnętrznego znaku; ekspresjoinizm jest praniemieckim słowem. Można je zdefiniować. Pozbycie się tego, co immanentne-czy to przez zamenienie w ziemskie kształty duszy, czy to przez pozbawienie ziemskich kształtów... Ekspresjonizm to rozpad, który jednak nie jest rozwiązaniem“³⁶. vidíme tu jasný protiklad mezi vnímáním dvou literárních tvůrců. Podotknu jen, že Witkiewiczova tvorba, a možná dokonce i jeho povaha, více odpovídaly prvnímu pojetí. Neuslyšíme od něj křik o pomoc. Z Witkacyho tvorby plyne, že lidstvo se jistě přibližuje k úpadku, který si neuvědomuje a považuje jej za pokrok. Jeho cílem není hledat nebo poskytnout pomoc, ale upozornit společnost na její stav.

Podle spisovatele Theodora Däublera, jak podotýká Kuźma, na literární vyjadřování té doby měla vliv malířská technika: „Farba bez określenia. Rysunek bez objaśnienia. Utrwalony w rytmie podmiot bez przydawki.“³⁷ S tím, kromě jiných, neměl porozumění Witkacyho otec, vyžadující v tvorbě konkrétní uchopitelný přínos pro společnost, vstřícnost k ní. Witkacy se naopak nerad vyjadřoval jasně. Působí, jako by jeho umění bylo pro vyvolené, jako by bylo třeba si ho zasloužit. Zajímavým postřehem Kuźmy o zvlátnostech literárního vyjadřování je výrok H. Waldena, jednoho z nejaktivnějších propagátorů avantgardy a abstrakce v Evropě: „Ekspresjonistyczny obraz w dziele sztuki słowa przynosi metaforę bez odwołania się do świata rzeczywistego, nawet może z niego całkiem zrezygnować“³⁸. Také u Witkacyho v jeho *Czytę Formę w teatrze* několikrát narazíme na silný apel na odpoutání se od skutečnosti a na umělecký akt jako unikátní znovustvoření. Vezmeme také v úvahu, že ačkoliv použití metafor u Witkacyho je pouze jednou ze složek jeho literární tvorby, jedná se navíc o jazykovou rovinu. Nemůžeme proto považovat vyjadřování Witkacyho za příznačně metaforické. Celkově jeho hry však zcela jistě mají metaforický charakter, poněvadž realita

³⁵ Bahr, Herman: *Expresjonismus*, München 1916, s. 99-100 in Kuźma, E., c. d. s. 25.

³⁶ C. d. s. 28.

³⁷ Däubler, Theodor: *Im Kampf um die moderne Kunst*, Berlin 1919, s. 179 in: c. d. s. 29.

³⁸ Walden, Herwarth: *Einblick in Kunst, "Der Sturm"*, 1916, nr 21-22, s. in: c. d. s. 30.

jeho dramatu je fantaskní, umělá, a proto čtenář (anebo divák) musí hledat způsob aplikace vyznění dramatu na známou pro něj skutečnost.

Kuźma též mluví o K. Eidschmidtovi, který pracoval nad koncepcí literárního expresionismu. I on přenáší malířská kritéria a zákonitosti na psaný projev. Pro něj se nejzajímavějšími aspekty stala časovost, která se vyjadřuje rytmem, a poznávací funkce, kterou má slovo. Slova se se sebou už nevážou ani logicky, ani pomocí psychologického tmelu. Tvrdí: „Słowo stawia się strzała. Trafia we wnętrze przedmiotu i jest przezeń uduchowione. Staje się krystalicznie istotnym obrazem rzeczy“³⁹. Tu musíme poukázat na význam jazyka pro Witkacyho. Witkiewicz nevěří všeobecně používaným výrazům, tvrdí, že slova již dávno ztratila svůj smysl a proto je třeba hledat nové smysly pro pravdivé vystižení skutečnosti. Navíc zavádí do svých uměleckých postupů pojem směrová napětí, která jsou spojením mezi slovem a jeho významem, tyto teze jsou dost blízké Eidschmidtovu výroku.

Kuźma nabízí zajímavý pohled Maxe Deriho, kritika, historika a psychologa. Vytvořil systém názvů, který vyčerpává všechny možnosti umění: rozdělil ho na blízké přírodě, kam řadil naturalismus a realismus, a vzdálené přírodě, kam začlenil umění naturalismus přetvářející, ideální, a expresionismus. Tvrdil, že všechny tyto formy existují od počátku evropského umění. Něco podobného můžeme sledovat i u Witkacyho, který ve své teorii o čisté formě vysvětluje, že umění je univerzální. Každé ceněné dílo, ať pochází ze starobylého Egypta, či Číny na nás i dnes působí stejným dojmem díky tomu, že autor vyjádřil skrze vlastní umělecký akt své nutné pojetí věci, které vychází z jeho nitra. Může vyvolávat metafyzický zážitek jen tehdy, pokud je řízen vnitřní silou umělce a ne vnějšími umělými kanóny. Podle Deriho na začátku 20. stol. nejvíce potřebný byl expresionismus. Kubismus a futurismus považoval za jeho odvětví⁴⁰.

Erazm Kuźma nás seznamuje i s kritickými pohledy, příkladem je známý dadaista Raoul Hausmann, který původně tíhl k expresionismu. Ve svém spisu *Dadaistische Abrechnung* se vyjadřuje k francouzské vlně hnutí (také proti Herwarthu Waldenovi, stojícímu v čele "Sturmu", stoupenci této vlny): "Ci bojownicy estetyki a także rzekomego ducha rozwijali przed naszymi oczami swoje wnętrze – jak nie kończą się rolę papieru toaletowego. Nie chcieliśmy się nim podetrzeć“⁴¹. Jeho kritika, což je pozoruhodné, se týkala snahy

³⁹Edschmid, Kasimir: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin 1918, s. 66 in: Kuźma, Erazm; c.d. s. 31.

⁴⁰Deri, Max: *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus*, [w:] Deri, M., Dessoi, M., Ktonacher A., a in: *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1919, s. 47 a další, v: c. d.: s. 44.

⁴¹Haussmann, Raoul: *Der deutsche Spieser ärgert sich, ibidem* (MM 195 – 197) v: c. d. s. 45.

nastupujícího komunismu zneužít umění pomocí expresionismu, který jako „jakousi novou marmeládu“ nabízel masám, aby se mohl provdat za proletariát“⁴².

Významným teoretikem směru byl také Paul Hatvani. Kuźma mluví o tom, že svoje vysvětlení umění postavil na protikladu mužský prvek - ženský prvek. Svět, materie, věci jsou dle něho prvkem ženským, když to mužský prvek je jakousi tvůrčí silou, která přetváří, formuje. Snažil se uchopit expresionismus i pomocí jiných protikladů: forma - obsah, vnější - vnitřní, v expresionismu podle něj „Já“ zatopilo, vstřebalo svět. Tvrdí: „Ekspresjonizm na nowo ustala aprioryczność świadomości. Twórca mówi: Ja jestem świadomością, świat jest moim wyrazem. Sztuka pośredniczy przeto między świadomością a światem; albo skoro ktoś chce inaczej: rodzi się ona w procesie stawania się świadomości. Na tym polega więc wielki zwrot – jako skutek; jest przeto bardziej twórcze, niż mogło być dzieło impresjonistyczne. W impresjonizmie dzieło sztuki „wprowadzało“ świat do świadomości. Ekspresjonizm czyni świat świadomym. Apercepuje wszechświat i wprowadza go do krainy ducha“⁴³. Toto pojetí má také velice blízko k Witkacemu, poněvadž Hatvani tu nemluví pouze o umění, nýbrž o způsobu života. Jedinec má vyjadřovat svět, má být aktivním podmětem, má ho tvořit. A tak i s četných výpovědi Witkacyho známých, víme, že celý jeho život byl divadlem. Že při účasti na společenských událostech se často stával středem pozornosti a ovlivňoval své okolí natolik nekompromisním způsobem, že mu nezbývalo nic jiného, než se "přetvořit" dle Witkiewiczowského chápání světa.

Podobně jako Hatvani rozvíjel svoji teorii i Kasimir Edschmidt, základem jsou protiklady, které se však nevylučují. Kuźma nabízí tento citát Edschmidta: „Wielkie rozplomienione czucie świata przestacza sztukę w wizję. Teraz duch dyktuje, wprowadzie ściśle zespolony z materią, ale przeciez kształtujący ją, niezależny od niej. Ale i też nie w subtelnej sferze jałowej duchowości. Równanie brzmi: duch i krew. Nie: duch i duch. Nie chcemy schematycznych arii, które wielu dzisiaj śpiewa. Chcemy naturalizm wysmagać do fanatycznej wizji. Rzecz zgwałcić duchem“⁴⁴. Podle Małgorzaty Szpakowskiej Witkiewicz byl programovým dualistou, což spočívá v jeho vidění Jednotlivé Existence (Istnienie Poszczególne), které můžeme nahlížet ze vnějšku i zevnitř. Přitom jeho vnější pořádek by se dal nazvat fyzikálním a měl by se uchopovat opisem. Kdežto nitro je subjektivní a přísluší mu hodnocení. Dále Szpakowska vyvozuje následující závěr o estetice Witkacyho: "charakterizuje się ona całkowitym obiektywizmem kryteriów i całkowitym subiektywizmem

⁴² Tamtéž.

⁴³ Hatvani, Paul: *Spracherotik*, "Der Sturm", 1912 s. 218-219, v: c. d. s. 77.

⁴⁴ Edschmidt, Kasimir: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, s. 32, z c. d. s. 77.

ocen"⁴⁵. Argumentuje tím, že Witkacy ve své Teorii Czysté Formy uděluje dost místa technickému popisu pro vytváření této formy, avšak v konečném výsledku se posuzuje nikoliv objektivními prostředky, nýbrž schopností díla vyvolat metafyzický vjem. Tento dualismus nepřímě rezonuje s Edschmidtovým "duchem i krwi." Duchu spojenému s materií, který používá objektivních, konkrétních prostředků u Edschmidta, odpovídá vnější složka jakéhokoliv předmětu u Witkacyho, krev, zcela intuitivní hybná síla, odpovídá u Witkacyho vnitřní subjektivní složce, která v konečném výsledku je rozhodující pro stanovení míry umělecké hodnoty díla. Dalším společným znakem obou umělců jsou výhrady vůči naturalismu.

I. 10. Expresionismus v Polsku

Nemůžeme jednoznačně určit, kdy došlo k převratu v polské kultuře. Za mezníkem by se mohl považovat rok 1905, avšak přesnější by bylo říci, že tehdy hnutí Mladé Polsko ztrácí svůj vliv v umění a vzápětí po revoluci se teprve začínají objevovat nové tendence. Vzniká vakuum v literární tvorbě. V tomto období se polská kritika otáčí směrem na západ a v publicistice se objevují informace o dění v zahraniční literatuře.

Už v letech 1911-1914 expresionismus překročil hranice čistě uměleckého směru a stal se způsobem vnímání světa, životní filozofií. Jak uvádí Kuźma, prvním člověkem, který se o expresionismu zmínil v polském tisku, byl Adolf Basler⁴⁶, ve dvou svých článcích vydaných roku 1913⁴⁷. V jednom z nich informuje o popularitě expresionismu v Německu, v druhém ohlašuje nástup nového směru, srovnatelného s gotikou, který se vykryštoval ve Francii. Za prvního člověka, který užil v polském prostředí název expresionismus je považován Bohdan Hulewicz v článku *O plnoscí života* (O pełnie życia) [1917] v časopise *Zdrój*⁴⁸. Postavil v něm do protikladu staré a nové umění, do kterého patří také expresionismus. A přesto, že první výstavy moderny⁴⁹ se odehrávali ve Lvově, nevznikla tu nikdy žádná expresionistická skupina, krakovské prostředí bylo připravenější na přijetí nového proudu, tady se vydávala většina literárních a uměleckých časopisů.

Nicméně, z Kuźmovy práce se dozvíme, že centrem expresionismu v Polsku se stala Poznaň, kde se kolem časopisu *Zdrój* (1917-1922) zformovala umělecká skupina "Bunt". V prvním čísle časopisu byl opublikován manifest, který vyjadřoval protest vůči veškerým

⁴⁵ Szpakowska, Małgorzata: *Witkiewiczowska teoria kultury*, v: Dialog, 1968, č. 10 (150), s. 126

⁴⁶ Basler, Adolf: *Krytyka : Stare i nowe konwencje w malarstwie*, r. 1913 z c. d. s. 23.

⁴⁷ Basler, Adolf: *Museion, Nowa sztuka*, r. 1913 z c. d. s. 23.

⁴⁸ Tamtéž s. 34.

⁴⁹ Pro upřesnění pojmu viz Markowski, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*; Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, s. 39-45.

„ismům“ (symbolismus, civilismus, futurismus, konstruktivismus, dadaismus, surrealismus, formismus atd.) a teprve později vyslovené tehdy názory na umění se začaly považovat za expresionistické. Hutnikiewicz upozorňuje, že polské smýšlení o nich bylo odlišné od západního. Jednak nestály v opozici k impresionismu. Jednak část společnosti považovala expresionismus za čistě polský směr, který měl navazovat na tvorbu velkých romantiků, tak zvaných „wieszczů“: Juliusze Słowackého, Cypriana Kamila Norwida (v Krakově, v časopise *Rydwon* vyšel článek Zbigněva Pronaszkí, malíře, sochaře a scénografa, ze kterého můžeme vyvodit připravenost umělců přijmout nový směr. Tento článek začínal citací ze Słowackého *Genezis z ducha*: „Wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje“⁵⁰). U Erazma Kuźmy se dočteme, že částečně tak bylo činěno proto, aby se mohli vymezit vůči Německu. Z části protože do expresionismu zahrnovali všechny moderní tendence vůbec. K upevnění tematického zaměření, ujasnění si vlastní cesty časopisu došlo ve dvacátých letech. V březnovém čísle byl vytištěn manifest kritika a básníka Jana Stura *Czego chcemy*. Mluvílo se v něm o nutnosti vyjádřit duch epochy pomocí umění. Byl názoru, že radikální stavění do opozice impresionismu a expresionismu je chybou. Nazýval to vynuceným přehnaným radikalismem, typickým pro mládí. Uznával dosažení expresionistické jednoty skrze disharmonii různorodostí. Tvrdil, že je to naturalismus naší duše, „protože láska, zlost, radost, pochybnosti existují stejně jako stůl, vůl anebo kaloše“⁵¹. V tomto období se důraz zaměření „zdrojovců“ přesunul z čistě uměleckého na společensky a politicky angažovaný. Manifest měl obranný charakter, přitom se už nebránil jen starému umění (jak tomu je v Expresionismu Bahra), ale i umění novému, pro které se už v té době samotný expresionismus stává odezněným směrem.

Odehrával se neustálý boj mezi *Zdrojem* a futurismem, skamandrity, krakovskou avantgardou⁵². Přesto zpočátku, Jerzy Hulewicz, hlavní redaktor časopisu, ponechal v časopise velký prostor pro futurismus. Pojmy se znovu začaly míchat. Ovšem blízkým *Zdrojovi* se stal formismus. Jan Stur si cenil tvorby Tytuse Czyżewského, futuristického básníka a koloristy⁵³ a také Witkiewiczze, jehož některé obrazy byly přinejmenším barevně podobné. Czyzewski byl také jedním ze zakladatelů skupiny formistů, do které Witkacy vstoupil roku 1918⁵⁴. A právě proto, že Witkacyho teorie a tvorba nabízí tragickou koncepci života a je expresionistická, ji nepřijímal Anatol Stern, futuristický básník. Futurismus chápal jako protiklad k expresionismu a sám se považoval za odpůrce tohoto proudu, jak dokládá

⁵⁰ Hutnikiewicz, Artur: *Od czystej formy do literatury faktu*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1967, s. 85.

⁵¹ Stur, Jan: *Na przełomie o nowej i starej poezji*, s. 119 z c. d. s. 89.

⁵² Pro upřesnění pojmů viz Štěpán, Ludvík: c. d. s. 301-302, heslo: Literární skupiny.

⁵³ Pro upřesnění pojmu viz Baleka, Jan: *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Academia Praha 1997, s. 176

⁵⁴ Błoński, Jan: *Witkacy na zawsze*, Wydawnictwo Literackie Sp. z o. o., Kraków 2003, s. 492.

Kuźma. Witkacy neuznával „ismy“, avšak sebe považoval za formistu a tvrdil, že neexistuje teorie, se kterou by souhlasili všichni členové skupiny. Chtěl chápat formismus ahistoricky, jako proces osvobozování se umění od empirických prvků a směřování ke konečnému cíli - Čisté Formě. Ve *Zdroji* mohli publikovat takoví autoři jako Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, vítáni byli Stanisław Przybyszewski, Ladysław Reymont, Kazimierz Przerwa-Tetmajer a Stefan Żeromski, navazující v tvorbě na romantismus. Proto mohl povstat polský expresionismus, a časopis musel zároveň přerušit kontakty s německými periodiky. Po opublikování Sturova manifestu, se přidali Jozef Wittlin, Emil Zegadlowicz a jiní.

II. Witkacy jako teoretik

II. 1. Formismus

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, přestože neuznával žádné směry, je obvykle řazen k formistům kvůli tomu, že rozpracoval teorii Čisté formy a sám se za formistu považoval. Nepříznivě se díval na umělecké směry, tvrdil, že přelomy v umění tvoří individualisté, a pod „ismy“ viděl „bandu“ jejich pronásledovatelů. Podle Štěpána Vlašína, autora slovníkového hesla⁵⁵, je formismus polským odvětvím futurismu. Za zakladatele se považují Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Witkacy a Zbigniew Pronaszko. Skupina byla založena v roce 1917 v Krakově, v roce 1919 začali vydávat měsíčník *Formiści*, v roce 1922 se skupina kvůli neshodám mezi Chwistkem a Witkacym rozpadla.

Leon Chwistek, který se sám hlásil i k expresionismu, vypracoval základní teorii hnutí, jak uvádí Artur Hutnikiewicz. V letech 1918 až 1921 ji sepsal v knize *Wielość rzeczywistości oraz Wielość rzeczywistości w sztuce* a tento systém teoretických názorů nazval formismem. Píše, že skutečnost je všeobecně považována za soubor populárních kategorií pojmů, ale pokud se střetáváme se složitější situací (například při malování portrétů), tyto kategorie už nedostačují a matou. Kritizoval impresionismus, jakožto směr, který přijímá jen určitou omezenou koncepci skutečnosti. Sám realitu rozdělil na čtyři okruhy: realitu věcí, fyzikální, smyslovou a na realitu představivosti. Do první zařazuje populární, každodenní pojmy. V této skutečnosti vesmír, předměty opravdu existují. Fyzikální realita je složena z fyzikálních částic, není možné, aby tu došlo k opravdovému poznání světa. Ve světě smyslů se můžeme opírat o vlastní anebo cizí pozorování skutečnosti, které jsou však zkreslené. Prvotní detaily se nedochovávají, píše o Chwistkově teorii Hutnikiewicz. A realitu představivosti může tušit jen někdo, kdo má sny, tušení, vize, mise - básníci, mystici. Podle toho, na kterou část skutečnosti se který umělecký směr soustřeďuje, Chwistek přiřazuje svět věcí primitivismu, svět fyziky realismu a naturalismu, světu smyslu impresionismus, a světu představivosti futurismus. Formismus dle něho uvolňuje hranice předmětů, které se promítají do představivosti, tak, že odkrývá jejich nestálost. Formismus popisuje problémy z hlediska vítězství formy nad obsahem. Jak dále poukazuje Hutnikiewicz, Chwistek za obsah považoval elementy reality, tvrdí, že žádné umění by bez obsahu nebylo sebou, ale jeho přehnaný tlak způsobuje to, že samotná forma je často opomíjena.

⁵⁵ Vlašín, Štěpán: *Slovník literárních směrů a skupin*, Orbis, Praha 1976, s. 77-78, heslo: Formismus.

Umění, které se podřizuje obsahu, se snaží postupovat v souladu s určitými zásadami etiky a konvencemi, což způsobuje odsunutí uměleckých hodnot do pozadí, s čímž byl zajedno i Witkiewicz. Chwistek volá po uměleckém boji o kompozici, barvu, techniku uskutečnění díla, v poezii například o styl atd. Dožadoval se svobody v utváření formy: „Wierzę głęboko, że sztuka jest synonimem naiwności i że wielkie społeczne zagadnienie sztuki jest ściśle związane z samoobroną prostego człowieka przeciw zalewającej go fali racjonalizmu i mechanizacji”⁵⁶. Velký strach z mechanizace a takzvaného "zbydłeczenia" měl i Witkiewicz, představovaly neodmyslitelnou součást jeho katastrofických vizí. Umělec dle Chwistka musí být věrný sobě a vybírat takový obsah, který by nezastiňoval formu.

II. 2. Forma v umění

Vasilij Kandinsky byl v Polsku, píše Erazm Kuźma, považován za expresionistu, avšak podobně jako Witkiewicz sounáležitost s jakýmkoliv okleštěnými hnutími, je pro umělce škodlivé. Ve svých spisech o formě, které jsou spíše poetickými úvahami o umění než filozofickými pracemi, přispěl k vývoji formismu. Tvrdí, že základem pro tvorbu je protiklad. Do opozice staví formu - obsah, materii - duch, realismus - abstrakci. Ale protiklad realismus – abstrakce nakonec srovnává. Vysvětluje to tím, že realismus neznamená kopírování přírody, nýbrž její zobrazování nepřekrásným způsobem, primitivním. Nejpodstatnějším protikladem u něho je subjektivita-objektivita. Podle něj opravdové umění musí vyjadřovat tři skutečnosti: sebe, epochu a samotné umění. Tato třetí nutnost je nejdůležitější, stojí v opozici ke dvěma předchozím, je objektivní a absolutní. Toto dokládá následnými slovy: „Czysto i wiecznoartystyczny jest przeto obiektywny pierwiastek, który staje się zrozumiały przez to, co subiektywne”⁵⁷. Snaží se tím říci, že vývoj v umění spočívá v odkrývání toho, co je objektivní prostřednictvím toho, co je současné a subjektivní. V těchto úvahách můžeme vidět paralelu s ahistorickým chápáním hodnoty uměleckého díla u Witkiewicze. V podstatě na základě Kandinského *Malerei als reine Kunst*, můžeme určit tyto protiklady: forma je to, co je materiální a subjektivní, vnější, obsah je naopak tím, co je vnitřní, objektivní, duchovní. Tyto úvahy sloužily odrazovým můstkem pro formisty. Ale jak je vidět, stojí v protikladu s Witkiewiczovým dualismem.

Witkiewicz považoval obsah za podstatnější, nadřazený formě. Ve své *Czyste Formě w teatrze* tvrdil, že forma slouží k vyjádření obsahu, pokud tak nečiní, stává se prázdnou. Říká, že též obsah může být vyjádřen pomocí mnoha forem o stejné kvalitě. Umění dle něho má směřovat ke svému poslednímu nutnému cíli: Čisté formě.

⁵⁶ Hutnikiewicz, Artur: *Od czystej formy do literatury faktu*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1967, s. 191.

⁵⁷ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei* v c. d. s. 20-22.

Dle něj je lidskou nutnou podstatou ptát se na bytí. Dříve k tomu sloužily filozofie, náboženství a umění. Pomocí nich se člověk snažil najít tu samou odpověď, jenom různým způsobem a odkrýt tak tajemství své existence (Tajemnica Istnienia). Náboženství však jenom pomáhalo zmírnit pocit samoty, filozofie v podstatě činila totéž ale v intelektuální rovině a vysvětlovala stav světa na ohraničené úrovni Tajemství Existence. Umělecká tvorba se lišila v tom, že se nesnažila poskytnout vysvětlení příšernosti bytí, ale jenom ji potvrzovala. Tímto napomáhala vytvořit jakýsi akt sebeobrany individua. Witkiewicz definuje umění takto: „wyraz jedności danego osobnika, jedności panujacej w całym Istnieniu, spolaryzowanej w swoim bezpośrednim wyrazie, którym jest Czysta Forma“⁵⁸. Stejně jako Kandinskij podotýká založení existence na opozicích. V jeho případě se jedná o protiklad jednoty-mnohosti, umělec si je uvědomuje díky vlastním metafyzickým pocitům a měl by usilovat o předání oné jednoty ve svém díle tak, aby budila i v příjemci stejné pocity a nejenom vyjádřil svůj vnitřní metafyzický stav.

II. 3. Čistá forma

Umění se podle Witkiewicze musí oddělit od praktického života. „Právě tento neklid, zbavující se sloučení s praktickým já, nazývám metafyzickým neklidem, který je kombinací čistého metafyzického pocitu, tzn. vyjímající se kvality jednoty osobnosti na smíšeném pozadí“⁵⁹, píše ve svém článku⁶⁰ doktor filozofie Jan Hybnar, který několik let vedl katedru divadelní vědy na Karlově Univerzitě. Na rozdíl od Kandinského považuje formu za podstatu díla. Witkiewicz „převrací vztah formy a obsahu na ruby“ nebo „vidí vztah života a umění zrcadlově, tj. tam, kde máme levou stranu, jeví se strana pravá, kde byl obsah, je nyní forma“⁶¹. Za formu označuje určitý pořádek, ve kterém po sobě následují určité jevy v čase. Při křiku například by to byly výška, délka, barva tónu atd. závislosti na čase. A to, co pro nás tyto zvuky představují (v případě křiku například bolest), to je obsah této formy. Witkiewicz vysvětluje: „W tym sensie możemy powiedzieć, że forma służy dla pomieszczenia pewnej treści. Ponieważ wszystkie te zjawiska posiadają elementy jakościowe tj. dźwięki, następnie posiadają formę i wyrażają pewną treść, w wypadku muzyki pojmowana bezpośrednio, nie mamy pozornie żadnych danych do klasyfikacji ich na dzieła sztuki (i na) inne, nie będące

⁵⁸ O stosunku religii do filozofii. Uczucie metafizyczne jako podstawa uczuć religijnych i rozważań filozoficznych, „Zet“ 1934, č. 4.

⁵⁹ Hybnar, Jan, Witkiewiczova Čistá Forma v divadle v Disk, prosinec 2002, č. 2.

⁶⁰ Článek byl vydán v prosincovém čísle divadelního časopisu Disk (2002) věnovaném moderním divadelním tendencím v Evropě.

⁶¹ Tamtéž.

działami sztuki“⁶². Dle Witkiewicze nelze podat navenek nějaký obsah, aniž bychom ho zdeformovali. Vyjádření toho výše zmíněného křiku se bude u dvou různých lidí lišit. Proto je forma v umění důležitější. A navíc je velmi těžké přesně určit, co je ještě obyčejný život a co už nabývá uměleckých rysů. Proto, tvrdí Witkacy, se můžeme pokusit za umění považovat to, co je pěkné. Ovšem určit to, co je krásné též nemůžeme objektivně, můžeme to jen rozdělit na Krásu životní, spojenou s životní užitečností, anebo na Krásu formální, která spočívá jen ve své formě. Taková krása je dle Witkacyho čistě umělecká. A přesto, že i tak je obtížné udělat přesnou čáru mezi těmito druhy krásy, můžeme nějaký výtvar, věc posuzovat na základě formální a životní složky. Podle Witkacyho čím více bude formální, tím je výtvar umělečtější. Tvrdí: „Forma jest tym, co nadaje pewną jedność złożonym przedmiotom i zjawiskom“⁶³. V tom samém okamžiku by mělo nastat sjednocení i mnohosti s jednotou. Dojte k naprosté převaze formy nad obsahem, což vyvolá estetické uspokojení.

Tuto formu nazývá Witkiewicz Čistou Formou. Přitom tvrdí, že žádná živá bytost není schopna vytvořit formu natolik čistou, aby neodrážela žádné životní obsahy, ale považuje to za cíl. Toto oproštění se od běžných neboli životních záležitostí nevyžaduje nutně abstraktní umění. Kromě toho Witkiewicz trvá na tom, aby umělecké dílo vycházelo přímo z jeho tvůrce. Tím vysvětluje, proč můžeme výplody antické, egyptské, orientální kultury považovat za umělecká díla, stejně jako obrazy Picassa. Tvrdí, že záleží na komplikovanosti psychiky, vnímání tvůrce, a proto někteří jsou schopni stvořit Čistou Formu jednoduše při malování „obyčejných“ anebo „pěkných“ věcí a někdo je natolik „zdeformovaný“, že ji umí dosáhnout při pomoci složitějších vyjadřovacích prostředků.

Jan Hyvnar ve svém článku podotýká: „Jakmile (Witkiewicz) začne popisovat samotný akt tvorby, je forma pro něj bezprostředním výrazem celkové a okamžité psychiky umělce. Zde má pak jeho teorie velmi blízko k názorům symbolistů a expresionistů: tvorba – a analogicky i recepce – jsou řízeny skrytým impulsem v psychice, který umožňuje krystalizaci a prožitek formy“⁶⁴. Potvrzením tomu jsou Witkiewiczova slova: „Bez tego zupełnego wciągnięcia całego człowieka w proces twórczości nie ma wielkiego dzieła sztuki. Nie ma idealnej konstrukcji Czystej Formy oderwanej od jakiegokolwiek osobnika, jest tylko indywidualna koncepcja Piękna. (...) Dzieło sztuki powinno być tak tajemnicze w swojej prostocie czy komplikacji, jak tajemniczym jest każde żywe stworzenie, takie właśnie, a nie

⁶² Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Czysta Forma w teatrze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 36.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Hyvnar, Jan, tamtéž.

inne. Tak kwiat wyrasta z danej rośliny, tak naturalnie powinno powstawać dzieło sztuki z człowieka“⁶⁵.

II. 4. Čistá forma v divadle

Ve svých úvahách o Čisté Formě se Stanisław Ignacy Witkiewicz soustředil hlavně na výtvarné umění, ale neopomenul ani divadlo. Zdá se, že divadlo považoval za odvětví tvorby, které podléhá největšímu úpadku (vzhledem k tomu, že prózu nepovažoval za umění vůbec). Jak cituje v Dramacie a teatrze polskim Jacek Degler Stefana Kołaczowského, 20. léta znamenala pro vývoj polské kultury snahu přispět k sjednocení nově vzniklého státu, ještě pořád přetrvávala mladopolská tradice, přibližování divadla životu. A přestože se do Polska dostaly vlivy avantgardy, expresionismu, v divadle (dramatu) se tyto tendence příliš neprosadily, i přestože měly svůj silný vliv například na poezii⁶⁶. Dle Stanisława Brzowského například veškeré umění mělo snažit pomoci udržet hodnoty dobra v rozpadajícím se světě a navést na zdokonalování duše člověka. Tvrdil, že nejlepší představení je takové, které vtáhne diváka a donutí ho uvěřit v dění na scéně, měly by působit realisticky⁶⁷.

Tento výrok je v rozporu s Witkiewiczovými názory na umění, jak se dočteme v *Czyste Formy w teatrze*. Byl proti přizpůsobování umění vnějším cílům, musí být řízeno vnitřní potřebou tvoření autora. Považoval soudobé divadlo za velký podvod a jarmark. Na divadle mu kromě jiného vadila snaha o napodobování životních situací, použití primitivních prostředků pro vyvolání impresí. Po představení dle něho diváci musí pociťovat velké rozčarování, zklamání a pocit perverzního hnusu z velkého podvodu, v okamžiku, kdy jim je odkryta podstata představení. I v divadle požaduje odkrytí Tajemství Existence výše zmíněnými prostředky. Nabízí likvidaci dramatického jednání a co největší oddálení se životu pomocí fantastického děje, ve kterém je možné všechno, ale jen pokud tvůrce hry pociťuje daný prvek za nutný pro dosažení Čisté Formy.

Dění na jevišti by mělo představovat výše popsané stávání se v čase herce. Aby tento čas byl vyplněn z formálního hlediska nutnými konstrukcemi barev, zvuků, konverzací, jevů. Tvorbu hry popisuje následovně: „Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i

⁶⁵ Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków, 1959, s. 38

⁶⁶ Kołaczowski, Stefan: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, oprac. St. Pigoń, Warszawa 1968, s. 492, in: Popiel, Jacek: *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995, s. 140.

⁶⁷ Brzozowski, Stanisław, *Eseje i studia o literaturze*, tom 1., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 119-143.

akcji według jakichś życiowych zakorzeń, które to kryteria mogą odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia“⁶⁸. Přitom nepropaguje čistý nesmysl v divadle ve jménu originality, jak mu bylo mnohokrát vyčítáno ze strany kritiky, ale kvůli tomu že „autor tak chce a konec“. Proto téma hry je bezvýznamné, záleží jen na tom, jak talentovaně ho bylo použito pro hru. Za talent Witkiewicz považuje schopnost tvoření formálních koncepcí, spočívá v cítění jednoty, bohatém životní materiálu (zkušenostech), uměleckém intelektu a čistě smyslové schopnosti (sluch, vnímání barvy, cítění času a scénických efektů). Tvrdí, že teď již není nikdo, kdo by měl takovou psychickou rovnováhu jako staří mistři.

II. 5. Expresionistické divadlo

Pokud srovnáme požadavky Witkiewicz na divadlo a zásadní prvky dramatu expresionistického, najdeme hodně společných prvků. Alsaský básník Yvan Goll, hlásící se k expresionismu a surrealismu tvrdí, že by drama mělo zobrazovat vše, co je kolem člověka zvětšené a zvířecí, jeho úkolem je zničit vnější formu. Tímto se skutečný život stane nadsutečným a jako pod zvětšovacím sklem ukáže vše, co je v životě pod povrchem. Nové divadlo to nejlépe dokáže pomocí grotesky, musí tudíž používat prostředků ekvivalentních antické masce (u Witkacého za takovou můžeme považovat jazyk, jak si ukážeme níže), aby mohl pokrýt čas, prostor, dění⁶⁹. Jak už jsem psala, expresionisté nevytvořili žádný manifest, a proto je těžké přesně vymezit, jakými principy by se mělo řídit drama expresionismu. Podle Jacka Popiela je ale nutné dodat, že jejich svět ukazoval obraz světa bez pevných hodnot a divadlo (jako každé umělecké dílo) mělo vyjadřovat vzbouření se ducha proti této skutečnosti, mělo by usilovat o její změnu, mělo by sršet metaforami o spasení lidstva⁷⁰, což je blízké i Brzozowského názorům. Witkiewicz má s tímto pojetím společné zničení vnější zvyklé formy a také zveličování a vyjevení toho podpovrchového. Ve svých dramatech vystavuje na veřejnost ty nejšpinavější a nejintimnější zákoutí niter svých postav (svého nitra).

Počátky směru najdeme v Německu, kolébce expresionismu. Už hry Augusta Strinberga obsahovaly jeho prvky. V Polsku za pre-expresionistickou fází můžeme považovat období Mladého Polska, u Stanisława Wyspianského, Tadeusze Micińskiego a Stanisława Przybyszewského. Důležitou roli sehrála inscenizace *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Po tomto období expresionismus vytěsnil novější směry avantgardy a

⁶⁸ Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Czysta Forma w teatrze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 77.

⁶⁹ LITERATUR-REVOLUTION 1910-1925. DOKUMENTE, MANIFESTE, PROGRAMME, I-II, editor Paul Pörtner, Darmstadt 1960-1961 v Brockett in Oscar Bross, *Dějiny divadla*, Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, Praha 2001, s. 625.

⁷⁰ Popiel, Jacek, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1995, s. 133.

expresionistické divadlo se v Polsku nevyvíjelo. Jacek Popiel tuto skutečnost komentuje následovně: "...idee polskich dramaturgów powiązanych z ekspresjonizmem były mętne, anachroniczne i jako takie nie zbudziły większego zainteresowania ludzi teatru i publicystyki"⁷¹. Podle Konstantyho Puzyny výjimku tvořil právě Stanisław Ignacy Witkiewicz: "Witkacy z podniesioną przyłbicą, jedyny polski ekspresjonista "drugiej fazy", dorównujący swoim europejskim rówieśnikom drapeżnością widzenia..."⁷². Jeho drama *Pragmatyści* bylo vydáno ve *Zdroji* roku 1920, ale skupina se zabývala spíše expresionistickou poezií a prózou, proto jejich zájem brzy ochábl⁷³.

II. 6. Divadlo v Polsku

Polsko bylo ve výjimečném postavení na přelomu staletí, jak se dočteme u S. Marczaka-Oborského⁷⁴. Po roce 1918, po znovusjednocení (režim sanací vyhlásil tzv. státotvornou výchovu), polská veřejnost a inteligence potřebovala tento nový stát sjednotit hlavně ideově, a proto se v umění prosazovaly ty směry, které umožňovaly k tomuto sjednocení dojít. Roku 1932 ve Varšavě vznikl Státní ústav divadelního umění⁷⁵, který byl jednou z prvních vyšších divadelních škol na světě, jak uvádí Popiel. V roce 1933 prezident vydal nařízení o veřejných zábavních předsevzetích, které sjednocovalo právní předpisy, týkající se divadla. Toto podotklo důležitou roli divadla, na druhou stranu však zpomalilo jeho vývoj kvůli byrokracii. Proto také v literatuře a divadle můžeme sledovat návrat k romantismu, období velkých polských básníků, období, ve kterém se bojovalo proti útlaku. Tento nejvíce podporovaný směr ve vývoji divadla je označován za monumentální divadlo. Hlavním inscenizatorem, novátorem, vizionerem byl Leon Schiller, uváděl takové hry jako *Nie-Boska komedia*, *Dziady*, manifestoval zápas o „zítřek světa“ a "novou morálku". Dalším směrem bylo divadlo velkých ideí a politické scény. I tu nejdůležitější postavou byl Schiller, snažil se metaforizovat obsah, zasazovat děj do současnosti. Spolupracoval s levicovými proudy, s varšavskou scénou Lutni Robotnicze a łódžskou Scenou Robotniczą. Analogická divadla se zakládala i za hranicemi Polska (např. Bruno Jesieński: *Posłka Scena Robotnicza w Paryżu*). Jiné druhy představení se hrály ve varšavské Redutě, prostoru na rozhraní divadelního studia a divadla. Herečtí adepti se tu zapáleně snažili předvádět odlišné podání her. Vycházeli ze skamandritského kabaretu, navazovali na futuristy a jiné avantgardisty. Hrál se tu na příklad *W małym domku* Tadeusze Rittnera. Způsobu, jakým se podávala představení, se říkalo „atmosférické drama“. Zakládali

⁷¹ Popiel, Jacek, c. d. s. 142.

⁷² Puzyna, Konstanty: předmluva k Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Dramaty*; PIW, Warszawa 1962, s. 18

⁷³ z citovaného díla, s. 144.

⁷⁴ Marczak-Oborski, Stanisław: *Teatr polski w latach 1918-1965*, PWN, Warszawa 1985, s. 11-86.

⁷⁵ Państwowy Instytut Sztuki Teatralny

si na ideovém, etickém, morálním hereckém vzdělání herců divadelních tvůrců, směřovali k očištění od levných efektů, povrchního hraní. Dalším směrem byla čistá avantgarda. Sem bychom mohli zařadit Witkiewicze, Tadeusze Peipera, Leona Chwistka. Polský expresionismus měl společné znaky s romantismem, jak jsem se již zmínila výše. Víme, že velkým vzorem Staniaława Wyspianského byl Słowacki. Na Wyspianského navazoval Witkiewicz. Ale i přesto jeho hry se nedočkaly v tomto období inscenizace. Příčina tkvěla v neodpovídajícím vyznění obsahu Witkiewiczových her. Stanisław Marczak-Oborski vyčleňuje čtyři hlavní směry v divadle meziválečného období: psychologické, realistické, se společenskou tematikou, poetické a komedie⁷⁶. V znovuzrozeném státě ještě nedošlo k úplnému plnohodnotnému zformování se scén a tudíž v té době na to, aby byly Ševci představeny, chyběli i herci. Navíc byly považovány za příliš náročné pro publikum. I když sám Witkiewicz předčítal své texty pro veřejnost, například v Redutě.

II. 7. Witkiewicz jako filozof

Měli bychom podotknout, že teorie Čisté Formy vyvolala ve své době hodně emocí, které byly spíše negativní. Volá po deformaci a inovaci umění nejen v Polsku ale vůbec po celém světě, s podobným tokem myšlenek se můžeme setkat i u dalších myslitelů například Przybyszewského.

Witkiewicz možná nikdy nebyl plnohodnotným filozofem, ale ani to sám o sobě netvrdil. V úvodu do Čisté Formy píše sám, že nechce povědět nic nového, a navíc není možné rozřešit veškeré problémy, o kterých se chce zmínit, a proto jeho výklad bude schematický, chce jenom nadhodit nějaké otázky. Píše to proto, že teorie, se kterými se setkal, ho neuspokojují. Dodává: „Chciałbym możliwie pro prostu, nie miesząc do rzeczy żadnych filozoficznych rozwiązań, a nawet używając jak najmniej mojej własnej terminologii, która zdaje się wielu zniechęcać do mojej teorii sztuki, wyłożyć, o co mi chodzi. Czy osiągam to w praktyce, jest zupełnie inna kwestia. Na ten temat zwierzę się w paru słowach na końcu tego odczytu”⁷⁷. Dost často jeho práce jsou považovány za „naukowo mało ściśle, w zasadniczych pojęciach (zwłaszcza tzw. czystej formy) nie dość wyjaśnione, a prócz tego wymagające uprzedniego rozwiązania szeregu trudnych spraw podstawowych, których Witkiewicz w swych pismach wcale nie poruszał”⁷⁸, jak to popsal Roman Ingarden, který si ho ale jako filozofa vážil: „Był krótko mówiąc w filozofii samoukiem, który nigdy nie przeszedł treningu dobrego

⁷⁶ Marczak-Oborski, c. d. s. 103.

⁷⁷ Witkiewicz, S. I.; c. d. s. 32.

⁷⁸ Ingarden, Roman : *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* v: Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa, red. T Kotarbiński i J. E. Płomieński, Warszawa 1957, s. 172.

seminarium i nie posiadał należycie przemyślanej i konsekwentnie stosowanej metody. A jednak- to jest moje silne przekonanie- był on więcej filozofem niż wielu z tych, którzy z góry nań spoglądali, traktując go w najlepszym razie jako filozofującego literata, a nie uczonego. Bo miał własne zagadnienia, którymi żył i które im na serio poruszyły, nie drobiazgów szukał ale spraw podstawowych, na tym zostawiał pętno swego ducha, dobre i złe, te zagadnienia nie raz przerastali jego możliwości⁷⁹.

⁷⁹ Tamtéż.

III. Expresionismus Ševců

III. 1. Výchozí situace

Hra Ševci pojednává o revolučních převratech, uskutečňovaných třemi postavami, zastupujícími u Witkacyho tři lidské složky společnosti. Máme zprávu, že již v roce 1935 krakovské městské divadlo chtělo připravit hru Witkiewiczze Szczury. Došlo k omylu v názvu (namísto Szewcy – Szczury), ale nakonec se premiéra odehrála v roce 1957 na Scenie Kameralné Teatru Wybrzeze w Sopocie. Režíroval hru Zygmunt Hübner. Tento pokus skončil naprostým fiaskem⁸⁰.

Titul hry je jednoslovný, odkazuje na prostředí a hlavní postavy dramatu, na přímou vazbu s dílem. Podtitul Vědecká hra se „zpěvankami“⁸¹ o třech dějstvích je popisný a tematický, s jistou dávkou ironie, představuje paradox. Váže se ke snaze autora pojednat o vážném tématu (jak to přirovnává Daniel Gerould slovy „sociolog badající ewolucje społeczeństwa“⁸²), o problémech uspořádání společnosti.

Hra byla dokončena v březnu roku 1934⁸³. Je věnovaná Stefanovi Szumanovi, polskému pedagogovi a filozofovi, který se zabýval výzkumem vlivu umění na dětskou psychiku. Prosazoval metodu arteterapie⁸⁴, snažil se dokázat, že styk dítěte s fikcí je důležitý, neboť do dosažení určitého věku nerozezná hranici mezi fikcí a skutečností. Jelikož arteterapie spočívá v umělecké výchově dítěte, můžeme v tomto věnování podezřívát Witkiewiczovskou ironii, směřovanou ke svému příteli. Je téměř nemožné si představit, že takové dílo jako Ševci by bylo pro léčbu dětí nějak nápomocné, hlavně z toho důvodu, že by ho děti nepochopily.

Witkiewiczova didaskálie popisují postavy a jeviště. Děj se odehrává v ševcovské dílně, která se nachází kdesi vysoko v horách. Dílna vypadá následujícím způsobem: geometrické poměrně pestré barevné předměty jsou umístěné na polokruhovém prostoru. Předměty představují okno, suchý kmen stromu, záclonu, výhled z okna. Witkiewicz uvádí 13 postav: Sajatán Tempe - šedesátiletý ševcovský mistr s rozčuchaným blond plnovousem; Prokurátor Robert Scurvy se širokou neforemnou rudou tváří a modrýma očima, elegantní; Kněžna Irina Vsevolodovna Zberežnická - Podberezská, velmi svůdná krásná brunetka; dva tovaryši,

⁸⁰ Eustachewicz, Lesław: *"Szewcy" Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997, s. 87.

⁸¹ Zpěvanky aneboli vaudeville, forma divadelního představení populárního přelomu 18. a 19. stol (Eustachewicz, Lesław: z c. d. s. 79).

⁸² Gerould, Daniel C.: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 424.

⁸³ Eustachewicz, Lesław: *"Szewcy" Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997, s. 87.

⁸⁴ Pro upřesnění pojmu viz <http://www.arteterapie.cz/>

mladí, mužní, kolem dvaceti let; Kněžnin lokaj Ferdušenko, který vypadá jako manekýn; Hyperdělňas, masivní dělník s velkou bronzovou termoskou; dva papaláši-vysoce inteligentní a elegantní; sedláci; dozorkyně a dozorce; Vechet z Wyspianského hry Veselka. Časově autor dění nijak nevymezuje, naopak, jak je zřejmé z popisu jeviště, klade důraz na prostor.

Rámec hry tvoří autorské poznámky o postavách a epilog. Z popisu si můžeme udělat představu o karikurním vzhledu postav (modré inkrustované oči jako knoflíky u dámských kalhotek u Scurvyho), navíc tento popis je fragmentární. U některých postav Witkiewicz letmo popíše styl oblečení (elegantní), u některých se věnuje jen vybraným detailům. Dále uvádí sociální status postav. Tovaryši, Dozorce a Dozorkyně, kněžnin lokaj Ferdušenko jsou dokonce pojmenováni podle svého zaměstnání. U postav kněžny, Dozorce a tovaryšů popisuje, jak působí navenek: příjemná, svůdná; normální prima chlapík; chlapáctí. Josefa Tempe představuje jen jako Sajetanova syna a uvádí jeho věk. V charakteristice postav se seznamujeme s jazykovým stylem autora, poukazuje na fragmentárnost jazyka, a další lexikální zvláštnosti: překvapivá přirovnání, paradoxy, jeho kolokviálnost. V nesystematickém popisu postav a v jejich zesměšnění pocítujeme nadřazenost autora. Jejich povahové vlastnosti zůstávají nedotknuté, postavy se zdají být prázdné, bezduché. Některé nemají jméno a jména jiných jsou symbolickou slovní hříčkou, odkazující na jejich vzhled, původ. Jsou odosobněnými loutkami v rukou Witkiewicze. Daniela Hodrová v knize *...na okraji chaosu...* podotýká, že „podmíněná bezejmennost byla příznačná pro postavy z děl symbolických a expresionistických. Ty byly v podstatě postavami-definicemi“⁸⁵. K postavě jako loutce se vyjadřuje takto: „Tendence, které vedou k odosobnění postavy, jsou nejvíce patrné v absurdním a existenciálním dramatu, avšak objevují se již v expresionismu, kde se postava mění až v jakousi loutku...“⁸⁶.

Rámec hry dotváří epilog. Je to krátká rýmováčka:

„PŘÍŠERNÝ HLAS:

To vyžaduje velký takt

tak náhle skončit třetí akt.

To není zdání – to je fakt.“

První dějství se odehrává v bizarní ševcovské dílně vysoko v horách. Promlouvá Sajetán, zuřivě vyrábí střepečky pro kněžnu. V místnosti jsou s ním dva tovaryši. Vedou mezi sebou rozhovor. Sajetán si stěžuje na pocity životní bezvýchodnosti, zastává pozici poníženého

⁸⁵ Hodrová, Daniela: *... na okraji chaosu...*; Torst 2001, s. 607.

⁸⁶ Tamtéž, s. 621.

dělníka, který musí pracovat pro vyšší třídu - aristokracii, šlechtu, kterou pohrdá. Myslí si, že tato třída považují za podřadný odpad manuálně pracujících lidí. Ztělesňuje materiální svět, jeho starosti jsou přizemní. Na scénu vstoupí velmi elegantní Scurvy s kyticí žlutých květů. Sajetan s ním polemizuje o významu hodnot ducha, intelektuálních hodnot. Obává se propadu světa do zcela abstraktní sterilní a spořádané roviny. Lidé se budou živit pilulkami a rezignují na své touhy⁸⁷. Scurvy to popírá, tvrdí že společnost nemůže natolik zdegenerovat, aby se ocitla na úrovni souboru primitivních organismů, protože mezilidské vztahy fungují na podstatě neustálého vzájemného ovlivňování se, utváření se a závislosti lidí na sobě. Vstupem kněžny do děje se začíná debatovat o jejím statusu a postavení ve společnosti a také v literatuře. Nazývají ji „děvkou s andělským obličejem“, a říkají, že pro ni, jakožto pro ruskou svůdnou aristokratku, není místo v polské literatuře, protože do ní patří jenom vesnické děvečky, švadleny. Kněžna nestydatě zesměšňuje Scurvyho, a jeho vztah k ní. Scurvy je do ní zamilován. Dále se diskuze stáčí na jeho roli ve společnosti. Je nedokončeným buržoazním demokratem, který touží po pozvednutí ducha lidstva, v čemž můžeme pozorovat Witkiewiczův odkaz k pozitivizmu. Po tom, co se kněžna zmíní o Bohu, ji Sajetan dvakrát udeří. Scurvy se snaží demonstrovat svoje vnímání světa a vyřešit problémy společenských vrstev. Dle něj čím víc člověk myslí, tím má menší odvahu konat. Kněžna jeho proslov okomentuje slovem „nuda“, „fráze politického impotenty bez jakéhokoliv přesvědčení“. Nato Scurvy bez ohlednutí odejde. Továři vystupují v roli komentátorů děje, nebo rozvádí, prohlubují, opakují nebo vysvětlují myšlenku vyřčenou předtím. Zdá se, že konstatují mínění celé vrstvy společnosti, ke které patří. Neustále podotýkají všudypřítomnou nudu, hlavně nudu pohlavní⁸⁸.

Kněžna se vyjadřuje k politické a sociální situaci, nesnaží se tentokrát svádět. Zmiňuje se o organizaci „Ostří hoši“ (Dziarscy Chłopcy), neurčité formaci, která má vliv a přitom nikdo netuší, do čeho se může modifikovat, v co vyvinout. V tom můžeme spatřovat narážku na jakékoliv legionářské oddíly, revoluční jednotky, ať už jde o francouzskou revoluci, první světovou válku, které se sám Witkacy jako člen takového oddílu účastnil, anebo i fašistické jednotky (Hitlerjugend). Kněžna mluví o jeho Vrchni Ostroci, Tyrantu Přeshubalovi (Gnębion Puczymorda). Vyjadřuje vlastní postoj k politice, idejím, tradičním symbolům. Tvrdí, že volí skutečnost a „na takovéhle pitominky nenaletí“. Tímto Witkiewicz uvádí do hry nové postavy, pomocí kněžniny repliky rozpoutává zápletku, poukazuje na existence dotud neznámé moci.

⁸⁷ Jan Błoński často ve svých esejích o Witkiewiczovi poukazuje na jeho strach z životní nudy Witkiewicz sw obává, že se lidstvo přetvoří na "mraveniště" odosobněných organismů.

⁸⁸ Tímto Witkiewicz dosahuje zpomalení děje, pauzy.

A náhle tento motiv rozuzluje, když do dílny vkročí Scurvy s výše zmíněným oddílem Ostrých Hochů a přikáže jim zatknout všechny v dílně. Obviní je z podněcování světové antielitářské revoluce, v čele které stojí kněžna. Jejím cílem je nastolit „babomatriarchát“. Jedním z členů oddílu je syn Sajetána, Jožík Tempe (Józsek Tempe). Zjistí se, že sám Sajetán je tajným členem spolku odstraňovatelů kultury a Scurvy byl jmenován ministrem spravedlnosti a mnohosti skutečností (narážka na Chwistka). První dějství končí slovy: „Mlčení. Nuda. Opona pomalu padá, zvedá se a znovu padá. Nuda stále větší.“

Druhé dějství se odehrává ve vězení. Scéna je rozdělena na dvě části, z nichž jedna představuje prostor pro pohyb svobodných osob, druhá je zajateckou celou. Ke všem výše zmíněným postavám se přidává dozorce, který se každou chvíli násilím zmocní nějakého vězně, vyveče ho z cely a vzápětí ho vrátí zpět. Sajetán a tovaryši nařikají na neuvěřitelnou prázdnotu a nudu v cele, touží po práci a děvkách. Nyní působí ještě rozzlobeněji a nevraživěji vůči vyšším vrstvám u moci, než když byli ještě na svobodě. Dozvídají se, že jsou uvězněni na doživotí. Scurvy je opojen mocí a je mu nyní líto, že politická síla je spojena se soudní. Vyjadřuje se proti svým dřívějším liberálním názorům. Ale zároveň se cítí ztracen, protože neví, zda přimknul k vládnoucím kruhům z přesvědčení anebo jenom kvůli politické moci. Tvrdí, že se cítí být natahován jako guma.

Sajetán se na to vysloví k otázce nacionalismu. Dříve byl nacionalismus dle něj čímsi téměř posvátným a užitečným, hlavně pro utlačované národy. Nyní je znamením úpadku. Říká: „Dneska je to už pseudoidejka, která se opotřebovala jakožto prostředek sloužící koncentraci mezinárodních svinstev kapitálu.“ Též předvídá zánik tříd a také uměle vytvořených národů. Scurvy se s ním překvapivě rychle shoduje, představuje si blahobyť, který by se v důsledku tohoto zániku sám od sebe tvořil. Sajetán mu vyčítá, že pořád čeká na příchod revoluce odzdola, kdežto mnohem rychlejší a produktivnější by bylo ji začít odshora, pomocí několika nařízení. Scurvy váhá použít moc, kterou dostal do rukou, proti těm, kteří ho jí obdařili. Přirovnávají svůj spor k věčnému sporu individua a druhu. Dochází k názoru, že brzy se tato hranice nejspíše setře, a jedinec bude muset vystupovat v zájmu druhu jako „kus druhu“ a ne jako individuální jednotka. Vrací se ke sporu o významu tříd. Scurvy, představitel moci, je obviňován ze lži a pokrytectví. Tvrdí, že ve jménu lepšího živobytí pokrytecky lže 98% aristokratické menšiny a nepopírá to, že „lid“, základ společnosti, tvoří pracující klasy, ale že hranice mezi jedněmi a druhými není tak ostrá, a je si úplně jistý, že až ji lid překročí, začne žít stejnými principy, jako ti u špičky. Tvrdí, že nemají žádnou tvořivou ideu, ani představu. Že jsou touto „jinou“ třídou jen v opozici k takovým, jako je Scurvy.

Z úst všech postav často vychází vůči sobě navzájem výčitky, že jejich myšlenky, které působí moudře, jsou hloupými, povrchními banalitami. Když přivedou do cely kněžnu, donutí ji šít boty, při čemž vzlyká a nařiká. Nemá žádné zkušenosti s manuální prací. Dochází nakonec k názoru, že i přesto se práce u ní mění v rozkoš. Rozmluva mezi Sajetánem a Scurvym pokračuje, Sajetan tvrdí, že vše, co dělá, dělá kvůli bříchu, a tím, že se ho naučí ovládat „zruší kulturu bez ztráty duševní úrovně – to je náš ideál“. A začít můžou, jakmile „se zbourají nacionální mýta a sloupy“.

Kněžna po několika provokativních výpovědích dovádí Scurvyho téměř k šílenství, vyvolává v něm chtíč. Nakonec promluví o nazírání světa jako věčného zápasu o přežití druhů, tvrdí, že pokud by bakterie spolu bojovaly, za několik dnů by zemský povrch pokryl jeden živočišný druh. Takto opět předvídá nějaký násilný akt, změnu v nastoleném řádu. A k rozuzlení této zápletky dojde, když Scurvy se vrhne se ke kněžně, protože nezvládne ovládnout svoji touhu. Zároveň se v tom okamžiku ševci na popud Sajetána rozhodnou učinit krátkodobou dělnickou revoluci. Zbourají celou a pustí se do šití bot jako o život. Jejich verva je nepřirozená a zruďná, představuje neuvěřitelnou sílu, Scurvy na to poukazuje kněžnu a prohlašuje, že se poprvé v životě bojí a že se to musí zastavit. Kněžna tvrdí, že to je malicherné a chce sebou vyplnit svět. Scurvy povolá svoji gardu a poručí jí, aby zatkla ševce, jenomže garda se nakazí od pracujících a zševcovatí. V okamžiku, kdy se kněžna konečně odhodlá oddat se Scurvymu, jeviště zalije rudá záře.

Třetí dějství se odehrává v pokoji, stmívá se, venku jsou vidět světla z lidských příbytků. Tovaryši si prozpěvují jednoduché rýmovánky. Sajetan je oblečen do pestrého županu, jeho plnovous je nyní pěstěný, tovaryši jsou v barevných pyžamech. Scurvy vypadá jako pes s růžovým karkulkem na hlavě a zvonečkem na krku. Je přivázan ke stromu, poblíž něho leží zlatá sekyra (kterou Witkiewicz odkazuje na zlatý roh z Wyspianského Veselky), jeden z tovaryšů ho chce osvobodit, ale Sajetan mu to zakáže. Vstoupí kněžna, podá Scurvymu dvě tablety, aby nepocítil nikdy ukojení svého chtíce. Scurvy usne. Tovaryši se ptají Sajetána, zdali se řád ve společnosti nyní změnil a zda Scurvy přeci jen neměl pravdu, když tvrdil, že jsou něčím odlišným (dle ševců bezmocným ale na morální úrovni vyšším), jen dokud jsou v opozici k vůdčí vládnoucí vrstvě. Sajetan ho napomíná, že po učiněném převratu takové otázky poukazují na nedostatek proletářského uvědomění. Na druhou stranu se stěžuje, protože proletariát ztratil ideje a obává se, že tento stav už potrvá do konce světa. Připouští, že možná by bylo lepší být ševcem se svými malichernými idejkami, než mít v rukou tuto lokajskou moc. Cítí, že jeho život nyní ztratil smysl, protože nemá koho nenávidět, může nenávidět jen sebe. Lituje toho, že se člověk nemůže odtrhnout od svého věčného hledání

identity. Tovaryše naštvou jeho zdlouhavé hloubavé řeči a to, že lituje změn. Nazvou ho páprdou starého ražení. Tovaryše napadá použít zlatou sekeru proti Sajetanovi.

Kněžna radí, kam by se mělo seknout, aby Sajetán umíral déle. V tom ale na jeviště vpadnou sedláci s chlebem, solí a v krakovských krojích. Tovaryši je vyženou. Vzápětí zavraždí Sajetána. Ten přesto promlouvá k pozůstalým, uznává, že v životě nejde o nic víc, než o spokojenou a materiálně zajištěnou existenci individua. Mezitím na jeviště vstoupí Hyperdělňas Oleandr Puzyrkievič. Je to napůl člověk, napůl prázdný zmechanizovaný tvor, je přirovnáván k Nitzscheovu nadčlověku. Vyhrožuje všem přítomným bombou, nakonec se ale ukáže, že to je jen termoska. Poněvadž Sajetán nepřestává řečnit, Hyperdělňas ho střelí do hlavy, což nevyvolá žádný účinek na Sajetána. Kněžna prohlásí, že to všechno jsou jenom symboly. A káže svému lokajovi přinést pro ni převlečení. Ferdušenko nehledě na změny od prvního aktu zůstává stejně oblečen, protože dle něj lokaj je takové povolání, že za žádné situace nemění postavení jeho vykonavatele. Podá kněžně šaty rajského ptáka.

Do děje vstoupí Tyrant Přeshubal, má mroží knír. Ferdušenko mu sundá staropolský oděv a navlékne na něj kšiltovku a hadry s bílými puntíky, které symbolizují vši. Hyperdělňas se přizná k tomu, že seděl doma 14 let a studoval ekonomii, díky tomu může prozradit plán do budoucna pro tovaryše. Říká, že budou mít čistě reprezentační funkci a umřou bez mučení. Sajetán se stěžuje na životní nespravedlnost, protože všichni až na něj mají přežít. Hyperdělňas takto rozdává role a odejde s Přeshubalem tvořit vládnoucí struktury. Na scéně se objeví tabulka NUDA. Tovaryši se radují, že nebudou muset myslet, protože dle nich „smrt ze zděšení nad sebou samým číhá za každým rohem.“ Jenom je opanuje beznadějný smutek. Začnou plakat, kněžna a Scurvy se přidají. Sajetán se zvedne, prohlásí, že uvěřil ve velký TAM-TAM. Na scéně se objeví namísto první tabulky další, s nápisem „Ještě větší nuda“. Sajetán mluví o své víře v nevyčerpatelný ve své kráse svět, čímž všechny pobouří. Všechny uklidní Přeshubal, kontrolor propagandy. Upozorní je, že by si měli pospíšet se začátkem představení, velké podívané. Čímž předpovídá nějakou důležitou událost.

Scurvy se snaží dostat ke kněžně, Přeshubal ho varuje, že teď on je v jejich službách, a že se Scurvy změnil a stal se špinavým cynikem a kompromisníkem. Tovaryši navrhnou, aby Scurvyho ušil botu a, pokud to stihne za čtvrt hodiny, pustí ho ke kněžně, pokud ne, Scurvy se uvyje k smrti. Zatímco se Scurvy snaží se chvěním ušít botu, kněžna tančí, Sajetán spustí další přednášku o životě. Tovaryši si stěžují, že už nemají pro co žít a proto pociťují vnitřní prázdnotu. Kněžna jim vysvětluje, že nyní se dostali na druhou stranu hranice rozdělovací aristokracii a proletariát, a pociťují nyní to samé, co vždy pociťovala inteligence a

aristokracie. Sajetán bez přestání mluví. V pozadí vyjede piedestal a kněžna na něj vystoupí. Prohlásí, že nyní stojí na rozhraní dvou světů: starého a nového. Scurvy odhodí botu a začne nelidsky výt. Kněžna všechny pobízí, aby se ji poklonili jakožto symbolu suprapanbabiarchátu. Od nynějška by všemu měla dominovat žena, protože muži se zženšťují a ženy se pomužšťují, možná se za chvíli začnou množit dělením.

Události nabývají ještě zběsilejšího, až apokalyptického rozměru. Všichni se plazí ke kněžně, ale najednou vstane věchet, který sem zatahli sedláci, shodí kostým a zjistí se, že to je hejsek. Sajetán varuje, že bude povídat dlouho jako Wernyhora, hejsek vyzývá kněžnu k tangu. Ostatní postavy pokračují v plazení se k ní. Z výšin se ozve hlas: „Oni mohou všechno!“ Na kněžnu se spustí klec. Scurvymu praskne aorta a umře. Na jeviště vstoupí dva pánové Soudruh X a Soudruh Abramovský, rozmlouvají spolu chladně o plánech na zestátnění veškerého zemědělského průmyslu. Kněžnu přikážou zakrýt nějakou látkou jako papouška. Tvrdí, že zatím nepřišel čas pro matriarchát, že zatím nepřistoupí k žádnému kompromisu, jen k tomu, který bude nezbytný. Vzápětí spadne železná opona jako blesk. „To vyžaduje velký takt tak náhle skončit třetí akt. To není zdání-to je fakt.“ Těmito slovy končí hra Ševci.

III. 2. Postavy

Role, které plní postavy v dramatu, můžeme vyčíst z jejich dialogů. Sajetán vstupuje do hry jako běžný pracovitý vedoucí cechu se snahou o racionální a „rozumné“ vnímání světa. Působí jako člověk nekompromisní, opovrhující příliš hloubavým myšlením, nastavený velmi nepřátelsky k aristokracii. Považuje je za sebestředné přejemnělé rozmazlené intelektuály, kteří si svoji nepotřebnou intelektuální převahu mohou dovolit jenom díky práci běžných lidí, jako je on, Sajetán, nebo jeho dva tovaryši. V prvním dějství se stěžuje nepřímo na to, že musí pracovat nýbrž na to, že si za to nemůže dovolit, to, co takoví lidé jako Scurvy nebo Kněžna si dovolit můžou. Nepopírá, že by se chtěl v jistém smyslu ocitnout na jejich místě. Představuje vůdce revoluce, která požívá vlastní děti: Hyperdělňas: „... On, ten starý ubohý idiot, musí být živým, to znamená mrtvým symbolem, který nám nahradí vaše svaté a všechny vaše mýty, vy pseudokřesťanští fašisté.“ Ovšem jeho nespokojenost není namířená proti jejich morálce, nekritizuje jejich uvažování, jejich způsob života, ale spíše to, že si jsou vědomi svého vyššího postavení na společenském žebříku, že pohrdají obyčejnými lidmi a že se nechtějí dělit tím, na co on, Sajetán, si myslí, že má plné právo. Kněžna v prvním dějství prohlašuje, že ho miluje za jeho „všelasku v srdci starého ševce“, za jeho nízkost a jednoduchost.

Další klíčovou postavou je Scurvy citlivý vysoce postavený úředník, nově povýšený soudce, který touží po šlechtickém titulu a ví, že ho nikdy nemůže dosáhnout. Popisuje případ oběšení jednoho šlechtice, posledního ze svého rodu, kterého sám odsoudil na smrt. Říká, jak moc mu záviděl při vykonání rozsudku, protože i předsmrtné zvracení této osoby působilo vítězně, protože to bylo zvrácení šlechtice. Scurvy má velmi vřelý vztah ke kněžně, která, zdá se, ovládá jeho vědomí pomocí jemu nepochopitelné ženskosti a chtíče. Kněžna umí využít a maximálně umocnit své ženství. To je, jak se zdá, jediné, co ještě může Scurvymu v životě připadat zajímavé a atraktivní, je to jediná věc, kterou nezvládá pojmout svým myšlením, Kněžna pro něj zůstává poslední nadějí na dosažení metafyzického stavu, nebo naplnění v životě, najít jeho smysl. V jedné z rozmluv s ní dozrává, že v jeho duši nezůstalo nic kromě vzteku a zloby. Ona pochopí, že Scurvy touží po tom, aby tento duševní stav pomocí své ženskosti transponovala do jeho tvořivé energie. Scurvy doufá v to, že ona ho zachrání. Navíc ji obdivuje kvůli jejímu titulu. Stává se pro něj symbolem nedosažitelnosti.

Kněžna působí jemně, má vybrané způsoby chování, často ale upozorňuje na démona či zvíře, občas dokonce monstrum, které je skryto v ní a které ji ovládá a ona ho vnímá z povzdálí a s klidem a nesnaží se proti němu cokoli podnikat. Žije v symbióze se svým netvorem a jen konstatuje, že on myslí za ní, puze svými vlastními temnými a zkaženými cíli. Díky tomuto soužití kněžna nehledá smysl v životě, poněvadž je ji předurčen tím, že je ženou. Pohlíží na své společníky z vysoka, chladnokrevně jim oznamuje svoje záměry a zůstává přitom čistým dítětem neposkvřeným životními pochybnostmi, nebo vnitřní nejistotou. Působí jako jediná postava s perfektním sebeovládáním, postava spokojená, které je jedno, po které cestě se vydá. Za nejpodstatnější považuje nasycení démonismu v ní, který se živí utrpením obklopujících ji mužů.

Dle D. C. Geroulda postavy symbolizují tři společenské vrstvy: proletariát, měšťanstvo a aristokracii⁸⁹.

Postavy nejenom symbolizují svoji třídní příslušnost. Witkiewicz se snaží poskytnout pohled do problémů těchto tříd a zbavit je stereotypů. Sajetána zobrazuje jako příklad přizemnosti, lidovosti, který nachází smysl v práci, ale možná v ní nachází útěk od otázek, které mu život nastoluje. Sajetán ale jakoby přítomnost těchto otázek popíral, nepopírá ovšem přítomnost nudy. Potřebuje práci, aby utekl skutečnosti. Můžeme říci, že bere skutečnost, která ho obklopuje takovou, jaká je, smířen dopředu s její nejšpinavější stránkou, dokonce

⁸⁹ Gerould, Daniel C.: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 428.

jakoby nic kromě tohoto životního neotesaného hnusu od budoucnosti neočekával. Jediné, na čem mu záleží a co by chtěl změnit, je jeho klasová příslušnost.

Scurvy je hloubavý intelektuál a aktivista, který, zdá se, snaží vyřešit život, odkrýt jeho zákonitosti. Je jakýmsi opakem k Sajetánovi, odmítá se spokojit s chodem věcí na světě a dokonce své naplnění vidí v zlepšení, přeměně vztahů ve společnosti. Jeho slabost spočívá v jeho víře v „lepší časy“. Zdá se, že by byl naprosto ztracen bez svých idejí, je nesmiřitelný, neklidný a nespokojený. Jeho opostava v prvním aktu odpovídá pozitivistickému hrdinovi, dbajícímu o prospěch společnosti. V těchto dvou postavách můžeme vidět dva společenské protiklady: spodinu a výkvět společnosti.

Další klíčovou postavou je Kněžna, její hlavním atributem je ženskost, několikanásobně zveličená, zdůrazněná, čímž nabývá groteskních vlastností. Kněžna, jak už jsem podotkla výše, vidí východisko pro sebe v ovládnutí lidí. Její prioritou je moc. Snaží si podřídit, podmanit svět. Liší se radikálně od dvou předešlých postav nejen svým pohlavím a stojí k nim vždy v opozici. Motiv ženského démonismu anebo „matriarchátu“ můžeme potkat i v dalších dramatech, stejné jméno dokonce má démonická žena v románu *Nenasycení*. Občas se uvádí, že se touto postavou inspiroval u Ireny Solské⁹⁰, velice talentované polské herečky⁹¹.

To, v jakém světle Witkacy zobrazuje ženu, může souviset s rozvíjejícím se v tomto období feminismem, který znamenal nejen snahu o emancipaci žen, ale nastoloval taková témata jako láska a emocionální závislost. Ale měli bychom též vzít v úvahu, že postavení žen v Polsku bylo zvláštní. Sice nevykonávaly ty samé činnosti jako muži, ale zaujímali důležité postavení v rodině. V podstatě stály v jejím čele a zabývali se výchovou dětí řízením domácího hospodářství. V době, kdy Polsko podléhalo třem státům a jako jednotné neexistovalo, měla právě žena na starosti předávání národních hodnot. Navíc díky silnému romantickému hnutí, byla vždy idealizována a stavěna na piedestal. Polsko bylo jednou z prvních zemí, kde bylo uznáno volební právo ženám (v roce 1918). Víme též, že velice výraznou postavou, která podporovala ženy v jejich snažení se osamostatnit, která se snažila prosadit jejich právo na potrat a zavést sexuální výchovu, byl blízký přítel Witkiewicze, Tadeusz Boy-Zelenski. Witkacy měl mnoho známých, namaloval portrét Marii Pawłowske-Jasnorzowske, Ireny Krzywické, žen, které jsou považovány za nejviditelnější feministky meziválečných let. Myslím, že proto kněžna Irina Vsevolodovna má rysy aristokratky, vzdělané ženy a její ženskost je tolikrát zdůrazňovaná. Na druhou stranu kněžna demonstruje svou převahu nad muži a svoji lhostejnost k nim. Možná, že tyto feministické nálady přelomu

⁹⁰ Eustachewicz, Lesław; z c.d. s. 71.

⁹¹ Sokół, Lech; z c.d. s. 143.

staletí v Polsku ovlivnily motiv nadvlády babomatriarchátu v Ševcích. S tím též souvisí proměna aristokratické kněžny v moderní ženu díky pestrobarevnému kostýmu s krátkou sukní.

Díky milostnému motivu spojenému s kněžnou Witkacy odhaluje intimitu postav a jejich hloubku. Proto jim čtenář věří a je schopen se s nimi ztotožnit. Nová moderní žena se proměňuje jen ze vnějšku. Zároveň dochází ke zrození nového typu muže, hejska, který vyskakuje z chocholu a nabízí kněžně „dancing“ s ním, pohádkové tango. Je to člověk rozhodný, a povrchní. Na konci na kněžnu padá klec a symbolizuje tak spoutání pudu. Klec je jenom ochranou proti němu, nikoliv jeho zkrocením. Soudruzi, představitelé nové vlády připouštějí, že možná pro babomatriarchat ještě nastane čas.

Nápad, vyvolat revoluci v ševcovské dílně a učinit z prostého mistra rebela, jak se dočteme u Stefana Symotiuka, pravděpodobně vyplývá z popularity postavy Jana Kilińskiego, účastníka povstání Kościuszki, který byl po uvěznění v Petrohradě jmenován generálem. Jeho pomník se nachází ve Varšavě. Další inspiraci ševcí můžeme vidět v románu Stefana Żeromského *Návrat Jidáše* (*Nawracenie Judasza*), kde jedna z postav je švec, nespokojený se svým proletářským postavením. Horuje za svá práva, tvrdí, že kromě své primární práce se zajímá o filozofii, kdykoliv má volnou chvíli, jde si poslechnout přednášku o Bergsonovi a po nocích čte knihy⁹².

Ostatní postavy na rozdíl od těchto tří klíčových jsou ještě grotesknější, ještě více symbolické. Hyperdělňas je ztělesnění napůl člověka a napůl perfektního stroje, který vchází do děje jako *deus ex machina*. Působí dojmem jakési objektivity, nadhledu. Vidí do budoucnosti. Je to futuristická postava, jejíž jazyk je jednodušší, modernější. Je to pragmatista bez citů, bez iluzí, působí cynicky, obrací se na další postavy s opovržením. To nutí zamyslet se, co mu dává toto právo, co ho staví nad ostatní. Seděl čtrnáct let v samovazbě a studoval ekonomiku. Je to muž, kterého Sajetan odsoudil k smrti a kterému se podařilo upláchnout. Kvůli tomu, že byl mučen, jeho „struktura“ byla poškozena a rozdrčena, nemůže mít děti. Ale nyní jeho tělo tvoří jednotu s jeho duchem a je otrlé, jakoby polité nerez-ocelí. Přináší termosku, kterou všichni považují za bombu. Při odchodu se loučí „Good bye!“ Je jakousi karikaturou stereotypního západního kapitalisty, bezcitného zmechanizovaného tvora, který je schopen jít přes mrtvolu v honu za úspěchem, pragmatistu.

⁹² Symotiuk, Stefan: *Hiperrobociarz-kto zacz?* v Józef Tarnowski (red. naukowa) *Powroty do Witkacego. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, Słupsk 7-8 maj, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Słupsk 2006, s. 162-175.

Groteskní, tajemná, přesahující vnitřní děj je JEJICH přítomnost. Nějací ONI, kteří tahají za nitky moci, se objevují na samém konci hry. Od začátku však se nám v každém dějství odhaluje nová tajná vláda, která se pokaždé zdá být tou pravou. Samotní Ševci jsou mocnější oproti celému zbylému světu, na který shlíží ze své strategicky umístěné dílny vysoko v horách. Vypadá to, že mají kontrolu nad těmi dole. Jsou tajnou organizací, která má vykonat převrat. My se cítíme být jedinými zasvěcenými do tajemství blížící se revoluce. Po zatčení ševců Ostrými Hochy, se ukazuje, že existuje další, mocnější síla, které je podřízen Scurvy. Představitelem této vlády je Tyrant Přeshubal, ale i on není tou konečnou instancí, je pouze mocným zástupcem. Hyperdělňas Oleandr Puzyrkevič zvěstuje příchod další moci, kohosi vševědoucího. První jeho slova zní: „Já patřím k NIM (obrovský důraz za „nim“).“ A to, že má vyšší moc, dokazuje také termoska, kterou vyhrožuje jako bombou. A ke konci hry, kdy se objevují ONI, kráčí s touto termoskou za nimi. Oni se objevují zprvu podobně jako Tyrant Přeshubal, jako příšerný hlas z „hypersupramegafonopumpy“: „ONI MOHOU VŠECHNO!“ A nakonec pomalu vkročí na scénu v oblecích dle poslední anglické módy. Od všech postav se liší svým klidem a málomluvností, jakousi nechutí se nadbytečně k čemukoliv vyjadřovat, zůstávají obklopeni tajemstvím. Z dialogu vyplývá, že hlavní pro ně je udržet společnost na samé hranici zoufalství. Soudruh X tvrdí: „Jen tolik kompromisu, kolik je absolutně nezbytně - rozumíte: ne-zbyt-ně – zapotřebí.“ Není jasné, zdali jde o kompromis s nějakou třetí osobou, nebo s masami, anebo se jedná o kompromis se Soudruhem Abramovským⁹³. Dle Stefana Symotiuka můžou znázorňovat chopení se moci úřady po nekontrolovatelné revoluci proletariátu⁹⁴.

III. 3. Kompozice

Kompozice dramatu se na první pohled zdá být roztržštěná a neuspořádaná, i když chronologická. Motivy se tu prolínají. Witkiewicz přeskakuje z jednoho na druhý, nastoluje otázky, aniž by na ně hledal odpovědi, jindy zas nechává postavy dlouho uvažovat a vkládá jim do úst nepřehledné, úryvkovité repliky, tématicky se týkající filozofie nebo politiky. Nejdůležitějšími motivy Ševců jsou společenský, morální, duchovní úpadek, nástup nových neurčitých, nedotvořených politických sil, který se ptá po smyslu třídního rozvrstvení

⁹³ Jeho příjmení může odkazovat na Edwarda Abramowského, polského etika a filozofa, který se původně přikláněl k marxismu, po pobytu ve Švýcarsku změnil své názory a zaujal pozici protistátní. Byl pro takzvaný nestátní socialismus, na který ovšem lidé ještě nejsou připraveni, měl by spočívat v jejich morálním a etickém chování, byl proti jakýmkoliv státním institucím (dokonce vzdělávacím) a proti patriotismu, který způsobuje války v důsledku hájení národních zájmů. Za své nepřátele považoval dravé kapitalisty, cenil si nanejvýš lidské individuality a svobody. Byl proti soukromému vlastnictví.

⁹⁴ Symotiuk, Stefan: *Hiperrobociarz-kto zacz?* v Józef Tarnowski (red. naukowa) *Powroty do Witkacego. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, Słupsk 7-8 maj, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Słupsk 2006.

společnosti a její modifikace, postavení těchto vrstev. Tyto motivy bych shrnula do jedné kategorie a nazvala je společenskými. Další motivy se dají vymezit jako emoční, aneb psychologická⁹⁵. Patří sem vnitřní problémy postav, jejich subjektivní pocity a způsob jejich vyjádření, sem bych zařadila i erotický motiv, vztah postav ke kněžně. Třetí téma hry je metafyzické: hledání smyslu existence, intelektuální, psychická rivalita, pokus o znázornění životních postojů prizmatem tří charakterových typů, symbolizujících společenské třídy. Toto jsou tři hlavní roviny, ve kterých se Witkiewicz v Ševcích pohybuje a neustálé mezi nimi přechází, nebo je prolíná. Střídá je více- méně pravidelně, avšak v odlišném pořadí. Nuda je dalším důležitým motivem v hrách Witkiewicze, v Ševcích obzvlášť. Pod nudou si představuje uvědomování si relativity života a klid, nechť, nemožnost měnit způsob života, sebe. Michael Paweł Markowski tvrdí, že Witkiewiczovo pojetí nudy je totožné s Kiergaardovým a uvádí tento citát: „człowiek ucieka przed nudą by być sobą (bo nuda to martwy czas, w którym człowiek jest wciąż taki sam), ale ucieczka ta odwodzi go od niego samego (bo każe mu się ciągle zmieniać)”⁹⁶.

Nedokončuje myšlenku, rozvíjející jedno z témat. Po tom, co si všimneme tohoto střídání, začínáme si na něj zvykat a očekávat posunutí v myšlenkovém vývinu při opakovaném návratu k motivu. Nicméně, autor využívá této touhy čtenáře po řádu a i v této rovině ho nabourává tím, že některé motivy protahuje. Navíc čtenář předpokládá rozvázání všech nadhozených otázek na konci. To činí děj dynamickým. Avšak se žádného jednoznačného epického zakončení hry nedočkáme

Stavba každého z aktů vypadá stejně: popis prostředí, popis scény a postav, pracujících, nebo toužících po práci ševci, jakýsi kolektivní děj. Dále můžeme sledovat dialog Scurvyho a Sajatána, jako sice nekonfliktní ale dost vyostřenou a napjatou výměnu (konstatování) jejich životních postojů, které se nakonec začnou doplňovat a ovlivňovat. Symbolizují tak deformaci, změnu nastoleného řádu. Následně většinou do děje vstoupí kněžna a naznačí existenci jiné vyšší moci mimo jeviště. Moci, která byla divákovi i postavám hry utajena. Nakonec každé dějství vrcholí zničením, vymýcením starého řádu. Cyklus existence řádu, jeho rozpad a zrození nového řádu je hlavní myšlenkou každého dějství a celého díla vůbec.

⁹⁵ Jak víme, Witkacy se snažil být všestranně vzdělaným člověkem, zajímal se i o psychologii, uznával německého psychiatra Ernsta Kretschmera, který vyvinul teorii určující spojení mezi charakterovými typy a podmiňujícími je znaky tělesné stavby. Zmínku o Kretschmerovi najdeme i v Ševcích, jak se dočteme v poznámkách pod čarou, které k Wybóru dramatów Stanisława Ignacyho Witkiewicza (Zakład Narodowy Im. Ossolińskich, Kraków 1974, s. 347.) zpracoval Marian Kwaśny.

⁹⁶ Kiergaard, Søren: *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, přel. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969, s. 166 v: c. d. s. 341.

Daniela Hodrová takové uspořádání témat označuje za cyklickou, zrcadlovou kompozici⁹⁷. Syžety dějství nejsou identické, dochází ke změnám. V prvním dějství je řád podmaněn Scurvym, v druhém se rozpadá díky revoluci podnícené odzdola, ve třetím je jenom nenápadně opanován jakousi tajemnou neproniknutelnou mocí, která existující řád jakoby vstřebá, začlení do svých struktur. Navíc postavy přetékají z vládnoucí třídy do třídy podřízené, předávají si moc. Jejich vzhled se mění. Tento typ kompozice popisuje Hodrová jako zrcadlovou⁹⁸. A díky tomu, že můžeme sledovat apokalyptické běsnění na konci, kdy Sajatán je zastřelen, ale zůstává naživu a je nezadržitelný ve svém řečnění, kněžna v transu se staví na piedestal a prohlašuje vládu babomatriarchátu a ostatní postavy se plazí k jejím nohám ovládané chtíčem. Toto vyvrcholení Ševců můžeme považovat za vyvrcholení, rozuzlení celého dramatu. Můžeme sledovat začátek i konec, a proto tato zrcadlová a cyklická kompozice se tu kombinuje s lineární.

Nejdůležitějším prostředkem na jevišti, který slouží k přenesení významu divákům je dialog postav. Tento dialog by měl také posouvat děj dál, tvořit napětí a řídit jeho spád⁹⁹. Nejdůležitějším nástrojem pro udržení napětí v dramatu všeobecně je kladení otázek v dialogu postav¹⁰⁰. Tázání se u Witkiewicze zcela chybí. Postavy spolu nediskutují, nedochází tu k přímému střetávání názoru, poukazuje to na neosobnost postav. Veškeré repliky působí jako autorův monolog, jako pokus o popis skutečnosti z různých úhlů pohledu. Jde o tzv. iterační princip¹⁰¹.

To, že se autor nevyjadřuje explicitně, je způsob, kterým zvyšuje dramatické napětí¹⁰². Za dramatickou zbraň můžeme považovat také nedorečené věty, narážky, neúplné výpovědi postav. Jako například prohlášení Sajatána, že uvěřil ve velký TAM-TAM, které se dále nijak nevysvětluje a Witkiewicz se k tomuto motivu později už nevrací. Nebo kněžnino: „... to jsou jenom symboly, to je pohopouhá planimetrie“, avšak není jasné, co jako symbol v daném okamžiku pociťuje. A vůbec časté odvolávání se k symbolům ve hře, jako například tovaryšova reakce na výstup sedláků: „Odeznelé symboly!“ anebo kněžnino: „Pokořte se před symbolem všematro!“ „SCURVY (ke Kněžně): To je dobré, to není vůbec tak hloupé, celý ten symbolismus, víš?“, vyvolává dojem přítomnosti podtextu, který divák, anebo čtenář musí odhalit. Což ho udržuje ve střehu.

⁹⁷ Hodrová, Daniela: ... na okraji chaosu...; Torst 2001, s. 451.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Lukeš, Milan: *Umění dramatu*, Melantrich 1987, s. 50.

¹⁰⁰ Hodrová, Daniela: ... na okraji chaosu...; Torst 2001, s. 356-378.

¹⁰¹ Lederbuchova, Ladislava: *Průvodce literárním dílem*, Nakladatelství H&H, 2002, s. 129.

¹⁰² Lukeš, Milan: *Umění dramatu*, Melantrich 1987, s. 190.

Dalším prostředkem jsou narážky na známé postavy polského veřejného života (jako například na Karola Szymanowského, nebo Chwistka) nebo narážky na osobnosti smyšlené. Střídání tematických rovin: psychologické, metafyzické a společenské, mezi kterými autor přechází většinou pomocí tovaryšů, slouží také k dávkování intenzity napětí v dramatu.

K plnění tohoto cílu přispívají i četné degrese, kterých používá autor. Dosahuje jich prodlužováním replik. Nebo bezobsažnými projevy, založenými pouze na jazykových zvláštностech Witkacyho. K zpomalení, k oddálení zápletky používá pauzy a odbočení od hlavních témat.

Za takové pauzy považují erotický motiv v Ševcích. Poněvadž děj nikam neposouvá. Erotická touha provází postavy od vstupu kněžny na scénu a je neodbytným rušivým elementem, který jim znemožňuje nabýt alespoň biologické spokojenosti. Kněžna odmítá erotické naplnění kvůli tomu, že s jeho pomocí ovládá muže a také kvůli své perverznosti, sadomasochismu. Scurvy není schopen překonat emocionální připoutanost ke kněžně. Pro nižší vrstvy je nedosažitelná kvůli etickým omezením společnosti. Nespokojenost tovaryšů je způsobena tím, že nechtějí být jenom pořád „s tou Káčou“ a touží po dámách z vyšší společnosti, nebo kvůli tomu, že jsou izolováni od světa a jakýchkoliv žen vůbec. Avšak v jistých momentech nabývá touha po kněžně metaforického významu, touhy po něčem jiném, po změnách, touhy po vymanění se z nudy (nebo strachu z ní), po změně dosavadního stavu. Vždy zůstává nedosažitelná, dokud ji ve třetím dějství nezavřou do klece. Je zvláštností, že nejvíce emocionální motiv, který, jako jediný dovolí čtenáři identifikovat se s postavami Ševců, plní epizodickou roli.

Dalším, asi nejzřejmějším nástrojem pro vytváření napětí, je využití groteskního nesmyslu, který nás neustále udivuje a překvapuje. Když se autor potřebuje vzdálit životnímu reálu, dojde ke zvratu událostí (například vražda nesmrtelného Sajetána, nebo již výše zmíněná proměna Scurvyho v psa, vpád sedláků). Za takový nonsense můžeme považovat i nepředvídatelnou, ničím nezpůsobenou změnu psychologie postav¹⁰³. Také díky tomu Witkiewicz znovu zdůrazňuje svoji roli v dramatu. Tento jev je nejviditelnější při rozhovoru Sajetána a Scurvyho, jde o pasáž, kdy se Sajetán snaží přemluvit Scurvyho, aby využil svého postavení a učinil tak kroky shora k zahájení revoluce:

„Sajetán: Pitomý vtipy, nehodné ani levé půlky nehtu na palci pravé nohy Týranta Přeshubala.
Scurvy (klidně): Jakožto vězni téměř doživotnímu nemohu vám už, Sajetáne, dát dodatečný trest. Máte právo beztrestně mě urážet, ale využívat tohoto práva, to je – a nikoli v

¹⁰³ Sokół, Lech; z c.d. s. 123-155.

aristokratickém slova smyslu – ta největší špinavost. Zmlátit vás nedám, to já jen tak povídám, abych naháněl strach; já jsem humánní.

Sajetán(zahanbeně): Prosím o odpuštění, pane Scurvy Já to už víckrát neudělám.“

Na tomto úryvku je dobře vidět změna v chování obou postav: Scurvy je najednou humánní, působí tu jako rodič, co se snaží domluvit neposlušnému dítěti a Sajetán roli dítěte přijímá a omlouvá se. Přitom vyčítá Scurvymu: „K dětem a prostým lidem se nemáme nikdy, jak se říká, snižovat. Oni to okamžitě vycítí, a jen je to uráží.“

III. 4. Jazyk jako maska

Dosažení vysoké dynamiky hry napomáhá i Witkiewiczův jazyk. K jazyku přistupoval Witkiewicz se zvláštní pečlivostí, myslel si, že jazyk upadá. Tvrdil, že ho sice používá, ale nesouhlasí s ním, protože je příliš stereotypní, zevšeobecněný a na vyjádření některých jevů nestačí (například na takový citlivý, dráždivý a subtilní jev jako je erotika, která nemůže být popsána běžně). Vnímá jazyk jako soubor textů, které náleží různým poetikám, obdobím a stylům. Ty stanovují kánon jazykové tradice. Jsou jazykem kultury, ale přitom slouží pro popis světa. Navrhuje vědomé přiřazování smyslů jazykovým elementům. Tyto smysly nazývá směrovými napětími. Dané elementy mají udávat napětí formě tak, aby se usměrňovala na jakoukoliv stranu, hlavně, aby nezůstala pasivní a zautomatizovaná¹⁰⁴. I Hyperdělňas se o tom zmiňuje: „Jsem Oleandr Puzyrkevič, kterého jste odsoudil na doživotí, pane Scurvy. Jenže já vám fikaně pláchnul. Já vím, řekl jsem to strašně, jenže jazyk už nepřeonačím.“ Anebo Tovaryš: „Jazyk se vám do mrtě zaneřádl tím buržujským neřádstvem. Už neumíte jaksepatří ani mluvit. Jenom nám kompromitujete revoluci.“

Jedním z jeho nástrojů, jak poukázat na jazyk jako jev, který by se neměl přijímat se samozřejmostí, jsou uvozovky, které mají sloužit k tomu, aby čtenář získal odstup od slova a vytvořené skutečnosti¹⁰⁵. V Ševcích se ale k použití uvozovek schyluje málo („ti naproti vám“, „bosá děvečka“, „tma“ a „tu“, „propuknutí Polska“, „kousek druhu“).

Witkacy zavádí vlastní neologismy do jazyka. Buďto tvoří nová slova ze slov polských odvozováním, skládáním, nebo přejímá slova z cizích jazyků a k těm připojuje polské lexikální morfémy. Tímto způsobem vytvářel vlastní jazyk.

Dále používá slova přejatá, ale často v nesprávném kontextu: „... To je rasa na vyhynutí. Na světě je pořád víc *pykniků*. Takovej má rádio, takovej má ledničku (...) co víc ještě

¹⁰⁴ Nowotny-Szybistowa, Magdalena: *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973, s. 32.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 12.

potřebuje? Ale sám o sobě je mrzká mrcha, odporný *guano* plný pohody. Tohle je pyknik, rozumíš?...“ Tímto se nám autor snaží naznačit, že tovaryši se pohybují ve světě, kterému nerozumí. Witkiewicz často používá odborných výrazů správně. Činí tak v rozporu s klasickými zásadami dramatu, které hlásají, že by text měl být neutrální¹⁰⁶. Tímto poukazuje na to, že skutečnost, ve které se pohybujeme my, běžní diváci, je omezená, protože my nerozumíme jejímu jazyku stejně, jako nerozumí tovaryši skutečnosti v Ševcích. Na druhou stranu pojem piknik je u Witkacyho pevně daný a znamená klidné a přizpůsobivé lidi¹⁰⁷.

Do replik zavádí smyšlená nářečí, regionalismy a četné vulgarismy. Tyto prvky kombinuje, vznikají kalky, paradoxy, sousloví, která si odporují. Někdy všechny tyto jevy jsou tak nahuštěny v jedné replice, že je obtížné pochytit její smysl:

„SAJETAN: A czyż myślicie, że i my nie powstaliśmy w ten sposób? Rzadka linia monadologów, raczej monadystów - od hylozoistów greckich, przez Giordana Bruna, poprzez Leibniza, Renouviera, Wildona Carra - ci ostatni są jacyś nietędy - trudno - a dalej przez Vilato i Kotarbińskiego w jego nowej transformacji reizmu na żywo, a la Diderot, a wcale nie ła przekłety demon materializmu baron von Holbach, co wszystko do bilardowej teorii materii martwej chciał sprowadzić - prowadzi nas do prawdy absolutnej, w której i dialektyczny materializm, jako walka potworów, której wynikiem jest istnienie i tak dalej, i dalej..."

Anebo: „PUCZYMORDA ponuro: Do widzenia. Nudne to jak scena zazdrości, jak lekcje na jakémś przedszkoleniu, jak wymówki starej ciotki - albo syntezując to porównanie: jak przedszkolenie starej ciotki połączone z wymówkami, a dotyczące robienia przez nią scen zazdrości o drugą ciotkę. Pojawia się znowu tablica z napisem NUDA.“

Witkiewicz nás udržuje v napětí také díky větné stavbě, množství zvolacích vět, exotických citoslovčí. Věty jsou buďto fragmentární, nedokončené, často jednoslovné, bez přísudku. Kromě výše zmíněných uvozovek rád používá tři teček, které pomáhají graficky znázornit tuto přerývanost. Ke stejnému cíli slouží pomlčky, které rozčleňují větu anebo i slova: "Dej sem - máš ho tam - hřebík!", "Do-ži-vo-tí!" Občas, jak už jsem upozorňovala výše, používá dlouhých nepřehledných souvětí. Délky většinou dosahuje několikanásobnými větnými členy, nejčastěji rozvíjejícími. Velmi častý je rozvitý přívlastek. Tímto nepoměrem přísudků (sloves) a rozvíjejících větných členů tvoří pauzy a zpomaluje děj. Zrychluje ho pomocí zvolání, kontrastních slovních spojení, vyhraněných, ostrých, drastických výrazů.

¹⁰⁶ Lukeš, Milan: *Umění dramatu*, Melantrich 1987, s. 226.

¹⁰⁷ Viz poznámka pod čarou, tamtéž s. 348.

Jazykem Witkiewicz tvoří obraz vlastní skutečnosti, kterou s jeho pomocí deformuje. Tento jazyk slouží jako konstrukce, forma skrývající podtext, který čtenář musí odhalit. Tímto podtextem je sám autor, jak už jsem výše naznačila, postavy jsou jenom loutkami v rukou Witkiewiczze a ten, kdo k nám nepřímo promlouvá, je on sám, skrytý za maskou jazyka. Dokazuje to také tím, že stírá hranice mezi postavami. Ty často přejímají jazykové způsoby vyjadřování jiných postav: jako je tomu například se Sajatánovou průpovídkou „Ták!“. Hned na počátku prvního dějství se druhý Tovaryš snaží přimět Sajatána, aby jí přestal užívat. Na konci druhého dějství Witkiewicz tuto situaci připomíná, ale role se překvapivě obrací. Sajatán na repliku druhého Tovaryše, zakončenou částicí „Ták!“ odpovídá: „Och, neříkejte „ták“, neužívejte toho slova, proboha vás prosím!“ Witkiewicz však hned odkazuje zpět k prvnímu dějství: „Nepřipomínejte mi ony časy navždycky se propadnuvší do minula-ó, ta příchut’ stále navinulá!“.

Pomocí jazyka dosahoval ironie ve svém díle, a ironie měla pro Witkiewiczze velký význam. Pomáhá získávat odstup a být zevnějším pozorovatelem dění a ukrývat se autorovi. V úvahách Michała Pawła Markowskiego se můžeme dočíst o zajímavé spojitosti ironické existence autora, o jeho vztahu k nudě a o masce, kterou jsem se výše pokusila odhalit. Markowski vychází z Kierkegaarda a tvrdí, že ironie je způsob umělecké existence (egzystencji estetycznej), díky které se snaží uniknout nudě.

III. 5. Hlediska

Za hlavní postavu Ševců můžeme považovat samotného autora. Hru můžeme vnímat jako jeho monolog. Jak už jsem se výše zmínila, postavy tu figurují jako loutky, pomocí kterých se nám Witkacy snaží předat svoji vizi o společenské situaci své doby. Autorovu přítomnost a vševědoucnost můžeme sledovat také díky vedlejšímu textu, scénickým poznámkám. Navíc samotné postavy svoje jednání neustále komentují, čímž se dostávají nad skutečnost uvnitř dramatu. Taktéž to působí jako vnitřní monolog postav, který je určen čtenáři. Slouží k sebereflexi postav, které tak projektují navenek své nitro (tato projekce se uskutečňuje vždy stejným stylem a psychika, povaha, reakce postav se nijak neliší, to nás znovu upozorňuje na existenci jen jediné postavy - autora). Tato projekce nabourává představu o přirozeném lidském postupování a podotýká odosobněnost postav.

Autor skrze své postavy nevyhnutelně vyjadřuje sebe, přesto nemůžeme určit, kdy se snimi ztotožňuje a kdy se naopak jejich prostřednictvím vyřčeným názorům vysmívá. Prostředkem sebevýrazu Witkacymu slouží ironie a karikatura. Některé výroky znějí vyloženě jako hloupost, některé jako vtip. Některé činí z postavy karikaturu. V těchto případech

můžeme slova, vycházející z úst postav považovat za Waitkacyho kritiku. Nikdy však nemůžeme určit, kdy je autor vážný. Jeho postoje můžeme považovat za záměrně ukryvané za jazyk, za postavy, za uměleckou (čistou) formu. Witkacy se nevyjadřuje přímo. To na nás působí dojmem, že se skrývá, bojí se vyjádřit k jemu zvolenému tématu, protože nemá odpovědi, na kladené jím otázky. Nicméně na existenci těchto otázek nemohl nepoukázat a proto Ševci byly napsány. Jak jsem se již zmiňovala, Witkacyho wxpresionismus není voláním o pomoc, to není křik, který má zachránit lidstvo, to je křik, který ho má upozornit, že by o záchranu mělo usilovat.

Hru můžeme označit za tragédii¹⁰⁸. Hlavním hrdinou je řád, jakési uspořádání, které není schopno fungovat díky své neustálé proměně a modifikaci. Takto řádem být přestává. Můžeme ho přirovnat k antickému hrdinovi, který se snaží zvítězit nad osudem. Ačkoliv je předem odsouzen k zániku, a proto se vždy přirozenou cestou díky vývinu společnosti začne rozpadat a modifikovat, násilnou cestou se snaží zvítězit nad moirou. Toto je katastrofický motiv. Společnost spěje do záhuby.

Na druhou stranu konec Ševců zůstává otevřeným, poněvadž tušíme, že v této cykličnosti se může pokračovat donekonečna a autor se jen neodvážil začlenit další prvky do tohoto cyklu, protože si je už nedokázal představit. Jakoby Witkiewicz vybral jenom tři články z celého nekonečného řetězce dějin moci a popsal jenom soudobé pro něj události. V této souvislosti můžeme citovat Geroulda: "...Witkacy po raz pierwszy w dramacie zwraca się do podstawowych zagadnień współczesności, zwręczając swoje pole widzenia do ściśle lokalnych zagadnień. W Szwecach śmiertelne skrucze chorego systemu kapitalistycznego, starcie faszyzmu z chłopską odmianą socjalizmu i wzrost totalitaryzmu jest przedstawiony w oryginalnych polskich kategoriach i na nieomylnie polskim tle. Waściwie sztuka z powodzeniem dramatyzuje głębokie poczucie beznadziejnego uwikłania w historycznej sytuacji Polski, czego poprzednio Witkacy nie chciał obierać za temat swojej Sztuki"¹⁰⁹.

III. 6. Čistá Forma v Ševcích

Hra na první pohled splňuje požadavky Witkiewize na uplatnění metod pro dosažení čisté formy v divadle. Působí absurdně, nelogicky, překvapivě. Zkonstruovaná realita Ševců je životu vzdálená. Pokud bychom hledali autorův výraz, to, co pomocí hry chtěl předat

¹⁰⁸ Lederbuchova, Ladislava: *Průvodce literárním dílem*, Nakladatelství H&H, 2002, s. 330.

¹⁰⁹ Gerould, Daniel C.: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 425.

divákovi (a podle jeho teorie by to měla být metafyzická zkušenost¹¹⁰), musíme si přiznat, že toto se mu v jistém smyslu podařilo. V tom je podle mě největší úspěch her Witkiewicz, schopnost zintrikovat a vyvolat pocit imprese u čtenáře. Dle jeho slov: „Kto silniej wstrząśnie czytelnikiem, kto głębiej zatarga jego bebeczami, ten jest najlepszym poetą. Jeżeli formę bierze się na serio, to innego regulatora nie widzę.“ „Walić czytelnika młotem wrażeń w łeb – oto jedyna logiczna racja bytu takiej czastej formy, skądkolwiek by te wrażenia pochodziły“¹¹¹. Pro přenos sdělení je nutné přesvědčit příjemce, že se nachází ve stejném světě jako autor, je nutná identifikace. U Witkiewicz to probíhá tím způsobem, že autor se snaží vyjádřit sebe a tím se poznává, a umožňuje tak příjemci, aby skrze cizí výraz se dostal k vlastní přírodě¹¹².

Jak k tomu dochází? Za některými modifikacemi skutečnosti můžeme vidět symboly. Nejzjevnější je asi přeměna Scurvyho v psa. Jeho přerod do zvířete, znamená jeho ponížení, vítězství „zvířecích“ neboli biologických instinktů. Zároveň čepeček mluví o jeho směšnosti a infantilitě, navíc, to, že je růžový, signalizuje zjemnělost, zženštilost, dle zvyklého úzu převahu citů nad emocemi, čtenář tento akt pravděpodobně bude schopen interpretovat, například jako stav zamilovanosti do kněžny. Pomocí toho nevyřčeného si autor získává čtenáře. Jan Błoński o Witkacyho dramatech píše: „Mówiło ono „prawdę“-w cudzysłowie- o rewolucyjnej Rosji, sanacyjnej Polsce czy współczesnej Ameryce na podobnej zasadzie, na której się zrodziło: dzięki nieustannemu uzupełnianiu wywodów pisarza przez czytelnika, który zna przecie-choćby pod postacią uprzedzeń i mętnych intuicji-najrozmaitsze pojęcia i doktryny społeczne“¹¹³.

Konstanty Puzyna upozorňuje, že Witkiewicz varoval před mylnou záměnou formy jako pomůcky pro vyjádření obsahu a jeho Čistou Formou, která se týká spíše způsobu deformace skutečnosti.¹¹⁴ Na deformaci Witkacy opravdu staví. Překrucuje běžné vnímání světa, hraje si s postavami tak, že nevíme, zda se jedná o lidi, stroje, loutky, zvířata, či odraz autorova snu. Mění zvyklý způsob užití jazyka, místy ho přetváří nebo zavásí nové pojmy. Víme jistě, že nejde jen o formu, jakou vyjádřil běžnou skutečnost. Není to převedení životní situace do umělecké roviny. Celá situace, obsah dramatu je novou vyjádřenou skutečností. Příjemce se

¹¹⁰ Připomíná to Aristotelovu katarzi: " účinek, jakým na čtenáře nebo diváka působí intenzivní prožitek osudu hrdinů tragédie, má ho zbavovat záporných citů, neboť je dokáže u něho vyvolat v divadle a tím mu je jaksi odčerpát. (...) Katarze se dostavuje v pocitech estetického souznění s emocionálně vzrušivým procesem tvořivého objevování nových pohledů na život a na možnosti umělecké jazykové komunikace... " (Lederbuchova, Ladislava: *Průvodce literárním dílem*, Nakladatelství H&H, 2002, s. 139, heslo: Katarze).

¹¹¹ Witkiewicz, Stanisław Ignacy v Hutnikiewicz, Artur; z c.d. (Forma jako wartość autonomiczna), s. 212.

¹¹² Markowski, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*

¹¹³ Błoński, Jan: Witkacy na zawsze, s. 457.

¹¹⁴ Puzyna, Konstanty: předmluva k: Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Dramaty*; PIW, Warszawa 1962, s. 27.

musí nechat autorem vést, aniž by hledal spojitost s jemu známými zkušenostmi, musí drama vnímat jako celek, jen pozorovat, protože absurdní sled událostí mu nedovoluje předvídat děj. Jen tak mu může být zpřístupněna myšlenka Witkacyho Ševců. Tato myšlenka totiž není již hotová, vybraná z již existujících, přejatá. Vzniká spolu s děním na jevišti. V tomto je drama Ševci také moderní, protože se hra během čtení (představení) teprve tvoří a hledá svůj význam a své místo v umění.

III. 7. Groteskní divadlo

Pro grotesku je příznačné to, že tvoří zdeformovaný svět, který se náhle mění a ve které bychom nechtěli žít, vyvolává v nás pocit strachu. Je to tak zvaná „hra s absurdnem“¹¹⁵, kdy neosobní síla přejímá vládu nad myslí herce (postavy) a drží ji pod neustálou kontrolou. V grotesce podléháme dojmům, že temné síly, démonický element objektivně existují. Běžné postavy, nebo další elementy jsou zdeformovány. Děje se tak aby se z nějaké vzorové, běžné formy vytvořila forma nová, ale forma původní je v grotesce vždy rozpoznatelná. Postava je zobrazena v lidské formě, ale v určitém smyslu je zbavena člověčenství. Tyto deformační tendence můžeme nejvýrazněji vnímat u Hyperdělňase a Scurvyho. Scurvyho hned v popisu byla nadělena „tvář z krevní tláčenky s inkrustovanými modrými očima jako knoflíky dámských kalhotek“, v třetím dějství se přeměňuje v psa. Groteska se řídí pravidly perverze, kdy komplikace a nerovnováha v kompozici, disharmonie barev a složitá napětí vedou k deformaci. Protichůdná napětí v ději mají v nás zbourat ustálené vnímání světa, ale co je podstatné, zároveň musí přispět k vytvoření jakéhosi celku, konstrukci vyššího řádu. Proto kompozice, formální konstrukce musí vdechnout smysl, jednotnost neharmonickým elementům v grotesce¹¹⁶. V grotesce může Witkiewicz rozvinout konflikt nevědomí s intelektem. Sám tvrdil, že protiklad je podstatou umění. Kontrastní jsou postavy, a hlavně jejich jazyk, ve kterém se neustále kombinují dialektismy a vulgarismy s vybraně konstruovanými replikami jazykem vysokého stylu a odborných termínů a přejatých slov. Dochází ke kontrastu nízkého a vysokého, zábavného, primitivního a intelektuálního. A pokud si vzpomeneme, že právě expresionismus byl vybudován na protikladech, kontrastech, groteska je v podstatě žánrem expresionistickým.

¹¹⁵ Absurdno je způsob uměleckého citění a významového vyjádření, směřuje komické a tragické, směřuje k jednomu z nich. Nelogickým sloučením významově se vylučujících složek vzniká nesmyslný, absurdní celek – nonsens. (Lederbuchova, Ladislava: *Průvodce literárním dílem*, Nakladatelství H&H, 2002, s. 6).

¹¹⁶ Sokół, Lech; z c.d., s. 7-56.

Expresionisté se snažili prostřednictvím obrazů agresivního světa vyjádřit stav podrážděné duše¹¹⁷. Witkiewicz nám nabízí dokonalý obraz agresivního světa, počínaje dravostí kněžny a nepřátelského vztahu všech postav k sobě navzájem. Na jednu stranu můžeme sledovat jejich vnitřní svět, který se však týká více sféry myšlení než citů. A pokud se city dostávají v Ševcích ke slovu, jsou vzápětí buďto zesměšněny postavami jinými anebo analyzovány samotnými postavami. Nepřátelskost a nevlídnost světa se tu projevuje jako nedostatek soucitu nebo laskavosti. Agrese se dále projevuje v samotných revolučních převratech nebo vraždách (jde o Sajatána: nejprve sekerou a potom dvakrát revolverem). Podrážděnost duše se promítá do excitačních zvolání a ostrých jazykových prostředků (přirovnání, spojení vysokého slohu s hovorovostí, nebo dialektismy: „ Jestem wprost *olśniony nową ideą* od środka! Hej, chłopcy: rozwalmy te nędzne, dziecinne balaski i pracujmy wraz natychmiast *jak diabły*. Bierwa się! *Dumping* ręczno-butowy! Tera jabo nigdy! Hej! Hej!“). Vytvoření nového fantaskního, deformovaného světa poukazuje na nespokojenost se světem běžně vnímaným. Popisy jeviště s trojhranými okny a trojúhelníky nebe v nich nepůsobí zvykle, tedy reálně. Pro expresionismus je též typická úzkost a tíseň z poznání, která plyne, jak už jsem se zmiňovala výše, z paralely neschopnosti vyjadřování ševců a neschopnosti čtenáře občas porozumět odborným pojmům užívaným Witkacym. Důležitým prvkem pro expresionistické drama byl dav, zástup lidí. Navazoval takto na antické drama a jeho chóry. U Witkiewicze dav dokáže stvořit tři spousty ševců, když na začátku každého z dějství se živě střídají v replikách. Nespočet vykřičníků, zvolání působí hlasitým dojmem, křikem davu. Dalším motivem masy jsou sedláci, anebo tajemní "oni". Ale každá postava, jelikož symbolizuje celou společenskou třídu, je reprezentantem davu.

Pokud se budeme na Ševce dívat z formální stránky, všimneme si expresionistických prvků i zde: postava je většinou určena jako postava definice: jasná a prázdná, dívá se na sebe jako na monstrum (kněžna s netvorem uvnitř anebo Scurvy jako pes), slouží jako prostředek k předvedení univerzálních procesů a mechanismů psychiky, parabolicky¹¹⁸ modeluje postavení člověka ve světě. Groteskní jména postav nebo uvedení jejich sociálního statutu jsou též typická pro daný směr. Děj na jevišti je v expresionistickém dramatu jenom inscenací autora světa.

Kompozice expresionistických her bývá nejčastěji rozbitá na jednotlivé výjevy, dialogy jsou úsečné, výraz je přehnaný. Tak například Sajatán bez přestání vytrvale opakuje svoje

¹¹⁷Lederbuchova, Ladislava: *Průvodce literárním dílem*, Nakladatelství H&H, 2002, s. 89.

¹¹⁸ Parabola je přirovnání rozvedené do krátkého vyprávění - žánr drobné epiky vyjadřující příběhem obecně platnou pravdu a mravoučné poslání (Lederbuchova, Ladislava: *Průvodce literárním dílem*, Nakladatelství H&H, 2002, s. 219).

„Hej!“, Scurvy zase „Hehe!“ Kněžna a její démoničnost jsou též opakovaným motivem: „Tak jsem si vyřídila nákupečky. Všechny intimní věcičky mám tady v tomhle váčku spolu se rtěnkou a jiným harampádičkem. Jsem tak strašně ženská, až hanba, prostě až to zlehounka páchne něčím takovým, rozumíte, velice neslušným, ale svádíivým. A! Není nic necudnějšího nežli žena, jak správně říkával jistý skladatel, a nic v té necudnosti roztomilejšího.“ Zveličená exprese je dosažena opakovaným popisem dění, opakování je tu deformací času, působí bizarně, jako dějá vu. Kdy Witkiewicz opakuje stejnými slovy ve scénické poznámce následující děj: *„Vstoupí Týrant Přeshubal, odporný mrož se „šlechtickým“ knírem jako dva věchty. Má na sobě staropolský oděv ze zlatého brokátu. Čapka s perem, karabela na každého dojem dělá, rudé čimžy vyleštěné, oči strašné, vyboulené. PŘESHUBAL:*

Čapka s perem, karabela

na každého dojem dělá;

rudé čimžy vyleštěné,

oči strašné, vyboulené.

To jsem já, v tom je má slast,

ať jsem děvkář, pederast,

fašista či socjálista,

já jsem vždy jak v síru hlísta.

Děj spočívající v banální činnosti groteskně prodlužuje, natahuje. Například zuřivé šití bot ševci na začátku třetího aktu, nezastavitelné řečnění Sajatána, neustále projevovaná touha ševců po děvkách a práci v druhém dějství. Ani snaha o repliky na filozofické téma většinou nekončí skromnou poznámkou. V podstatě žádné přání, žádná myšlenka není vyjádřena jednoduše, je přehnaně pestrá, složitě formulovaná, vyhroceně originální.

IV. Witkiewicz a jeho drama v kontextech

Witkiewicz byl často nepochopen, říká se, že nepatřil do své doby, měl sle i své obdivovatelé. Dočkal se například uznání Tadeusze Boye Żeleńskiego: „Stosunek Witkiewicza jak do sztuki, tak do życia jest zasadniczo tragiczny, ale wyraża się w jakiejś wścieklej farandoli maszkar, stworów szczerzących zęby w poczwarnych uśmiechach, to znów mówiących słowa, które wtrącają w zadumę, aby z niej zbudzić raz po raz brutalnym zgrzytem. A wszystko razem to jakiś olbrzymi „kabaret metafizyczny“, w którym kulisami wieczność, a pajacem dusza ludzka, wciąż ta sama, wciąż jedna pod pstrokacizną kostiumów. Teatr Witkiewicza jest na wskroś egzotyczny. To wciąż on sam, chodząc na głowie z dziwnie wykrzywioną twarzą, podkłada Hamletowe „być albo nie być“ pod melodie wszystkich murzyńskich jazzbandów; a dookoła niego podryguje rój masek żyjących upiornym refleksem jego życia. [...] Mam wrażenie, że sprawy społeczne obchodzą go w gruncie rzeczy dość mało; istotą dramatu jest dlań zawsze łamanie się wewnętrzne, zmaganie się człowieka z samym sobą i miażdżącym go faktem istnienia“¹¹⁹.

Witkacy neuznával umělecké směry, dokonce i se svým kolegou z kruhu krakovských formistů nebyl za jedno. Přestože v jeho próze a dramatu můžeme vidět prvky expresionismu, futurismu, symbolismu a surrealismu, pohrdal jakoukoliv masovostí a byl individualistou, možná právě proto nesklízel úspěch.

„Człowiek może być sobą tylko za cenę bycia kimś innym“¹²⁰, to je Kiergaardův výrok, který používá Markowski, aby vysvětlil Witkacyho postoje. Východisko z tohoto paradoxu Witkiewicz dle Maekowského hledá právě v tvůrčím životě, to znamená, že jeho ideálem je neustálé utváření sebe i dění okolo. K tomu se potřebuje cítit jednak svobodný a jednak si musí připustit, že je vše možné. Pro to aby mohl prožívat toto vzrušení ze života, musí mít v podstatě neohrazenou škálu možností bytí někým. Jednou může klesnout nízko, jindy si zase vstěpit pozici krále, přičemž se umělec nevyhnutelně zamotá do neřízeného řetězce emočních stavů a nakonec se stane uzavřeným člověkem¹²¹. Zásady takového způsobu existence může uznávat jen jedinec, individualita. Witkiewicz prosazoval individuum: „liczy się tylko to, co jednostkowe i bezpośrednio odczute“¹²². „Społeczeństwo stwarza fikcje innych nasyceń, starając się z początku uświęcić to w wymiarze zaświatów – a potem już, po

¹¹⁹ Boy Żeleński, Tadeusz: „*Kurier Poranny*” 1925 nr 57.

¹²⁰ Markowski, Michał Paweł; c. d. s. 341.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² Tamtéž. s. 335.

pewnej tresurze, nie zadaje sobie trudu, aby tak kłamać – i tak są dobrzy zbaraniałi obywatele“¹²³.

Witkacyho individualita je v rozporu s malodoplskými princípy, které spočívali ve společné práci v rozdrobeném státě, aby ho sjednotili nejenom územě, což sice představovalo cíl, ovšem umělci Mladé Polski si byli vědomi, že na to jsou zapotřebí jiné, než intelektuální síly. Jejich práce měla spočívat v drobném, ale každodenním úsilí o smazání propastných sociálních rozdílů a taktéž rozdílů regionálních. Proto pro ně byl důležitý národ, společenstvo a obětavé oddání se inteligence těmto snahám. Jak cituje Markowski ve své knize *Polska literatura nowoczesna* Stefana Żeromského "Jednostka musi podporządkować się wspólnoice, gdyż inaczej działać będzie na jej szkodę. Literatura jest wspólną sprawą. Bąsńík je dle něho «plemienny wódz podejmujący wbrew wszastkim walkę z najeźdźcą»" ¹²⁴.

Podobným individualistou byl básńík, dramatik a malíř Stanisław Wyspiąski. Snažil se o demytizaci romantických představ, o bourání národních stereotypů. Malíř a dramaturg, který se proslavil svými hrami *Osvobození* (*Wyzwolenie*) a *Veselka* (*Wesele*). Tyto dvě díla sloužila Witkiewiczovi inspirací. Také v Ševcích můžeme najít odvolávání se na ně. Aluzi na Veselku jsou hlavně sedláci v třetím dějství. Tento motiv bezpochyby naráží na mladopolskou snahu se sedlákům přiblížit a zvednout jejich úroveň. Sám Wyspiąski se oženil s vesničankou a hra *Veselka* byla inspirovaná svatbou jeho přítele, krakovského básńíka Lucjana Rydla s vesničankou. Jednou z postav hry je Chochol. Chochol je povolán do děje malou Isiou a na konci hraje na housle chocholí tanec a symbolizuje národní „spánek“. U Witkiewicza Chochola zatáhnou na scénu sedláci. Ožije až v samém konci hry, tančí tango. Na *Osvobození* navazují Ševci celkovou koncepcí. Dalo by se říci, že jsou jejím pokračováním, jelikož téma je podobné: ukázat současnou (pro autora) společnost, její nedostatky s důrazem na její nejednorodost. Obě hry mají tři dějství. V kněžně můžeme najít jisté odvolání na Múzu z *Osvobození*. Kromě těchto skrytých narážek na příbuznost s Wyspiąskim v textu natrefíme i na přímé zmínky o něm: „HYPERDĚLNĀS: To je úplná epidemie, ten Wyspiąski,“ „SAJETAN:... Nuže neposlintejte mi svými čubčími slzami, jak to napsal Wyspiąski, mé poslední okamžiky na této zemi.“

¹²³ Witkiewicz, S. I.: *Pożegnanie jesieni. Dzieła wybrane*, Warszawa 1985, s. 150, v: Markowski, M. P., c. d. s. 335.

¹²⁴ Żeromski, Stefan: " *Snobizm i postęp*" oraz inne utwory publicystyczne, oprac. A. Lubaczewska, Kraków 2003 s. 81, v: Markowski, M. P. c. d. s. 333.

Witkiewicz napadá současnou společnost podobně jako Wyspianski. Největší strach má z mechanizace, odlidštění¹²⁵. Předpovídá zánik veškeré kultury¹²⁶. Podle mého názoru právě v Ševcích se snaží o demytizaci pojmu revoluce.

Již jsem se výše zmínila o tom, že by se hra mohla vnímat jako klasická tragédie, ovšem tragédie na ruby. Hra je napsaná podle antického vzorce, jenomže jeho zásady jako by byly inverzní. Tam, kde Aristoteles tvrdí, že by jednotlivé úseky příběhu měly na sebe navazovat, Witkiewicz přeskakuje z motivu na motiv. Dle Aristotela by jazyk měl být sice zkrášlen, ale neměla by se přesahovat zásada jasnosti a celku, Witkiewicz užívá neologismů, metafor, glos a vzácných slov, ale v takové míře, že se v tom čtenář ztrácí. Dle Aristotela by v nás drama mělo vyvolávat pocity lítosti nebo neklidu, nikoliv však vzbuzovat pobouření. V nás dnes už možná Ševci pobouření nevyvolávají, ale možná že právě proto, ho zakázali v dobách Witkiewicz hrát. Délka díla má být vhodná, drama nesmí být příliš dlouhé, aby se příběh sledoval snadno a byl zapamatovatelný. Ševci sice nejsou dlouhé, ale jejich příběh se neuchopuje jednoduše, sledovat syžet a odkrýt fabuli je velice nesnadné.

¹²⁵ Puzyna, Konstanty: předmluva k: Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Dramaty*: PIW, Warszawa 1962, s. 21.

¹²⁶ Tamtéž, s. 22.

Seznam použité literatury:

Prameny:

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Czysta Forma w teatrze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986

Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Dramaty*, PIW, Warszawa 1962

Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919

Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Ševci v: Witkiewicz, Stanisław Ignacy Hry*, Praha: Odeon, 1985

Sekundární literatura:

Balajka, Bohuš: *Přehledné dějiny literatury I*, Státní pedagogické nakladatelství Praha 1970

Baleka, Jan: *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Academia Praha 1997

Błoński, Jan: *Witkacy na zawsze*, Wydawnictwo Literackie Sp. z o. o., Kraków 2003

Brzozowski, Stanisław, *Eseje i studia o literaturze*, tom 1., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990

Dějiny divadla, Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, Praha 2001

Eustachewicz, Lesław: *"Szewcy" Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997

Gerould, Daniel C.; *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 425

Hodrová, Daniela: *... na okraji chaosu...*; Torst 2001

Hutnikiewicz, Artur; *Od czystej formy do literatury faktu*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1967,

Hybvar, Jan, *Witkiewiczova Čistá Forma v divadle v Disk*, prosinec 2002

Johnson, Paul; *Dějiny 20. století*, Rozmluvy, Praha 1991

Kandinskij, Vasilij; *O duchownom v iskusstve. Iz archiva ruskogo avantgarda. Leningrad* 1989

Kuźma, Erazm; *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Tom XLIV, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1976

Lederbuchova, Ladislava: *Průvodce literárním dílem*, Nakladatelství H&H, 2002,

Lukeš, Milan: *Umění dramatu*, Melantrich 1987

Marczak-Oborski, Stanisław: *Teatr polski w latach 1918-1965*, PWN, Warszawa 1985

Markowski, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*; Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007

Mitoseková Zofia: *Teorie literatury*, HOST, Brno 2010

Morawski, Stefan; *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992

Nowotny-Szybistowa, Magdalena: *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973

Popiel, Jacek, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1995,

Puzyna, Konstanty: *ředmluva k Witkiewicz, Stanisław Ignacy: Dramaty*; PIW, Warszawa 1962

Sokół, Lech; *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973

Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu v: Kotarbiński, Tadeusz; Płomieński, Jerzy Eugeniusz; Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa, red. T Kotarbiński i J. E. Płomieński, Warszawa 1957.

Periodika:

Boy Żeleński, Tadeusz; *"Kurier Poranny"* 1925 nr 57

Mencwel, Andrzej: *Białe ściany polskiego domu*. "Twórczość" 1974, nr 2

Micińska, Anna; *Na marginesie "Narkotyków" i "Niemytych dusz" St. I. Witkiewicza*; in *Twórczość* listopad 1974, č. II

Symotiuk, Stefan; *Hiperrobociarz-kto zaczął? w Powroty do Witkacego. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi*

Szpakowska, Małgorzata: *Witkiewiczowska teoria kultury* in *Dialog*, październik 1968, č. 10

Szpakowska, Małgorzata: *Witkiewiczowska teoria kultury*, v: *Dialog*, 1968, č. 10 (150)

Elektronické zdroje:

<http://www.arteterapie.cz/> [poslední zhlédnutí: 19. 7. 2010 v 21:10]